Mus. th.
748
4°
Kellner

<36636867570019
<36636867570019
Bayer. Staatsbibliothek

~~Music Th 62~~

Treulicher
Unterricht
im
General-Baß,

worinnen
alle Weitläuftigkeit vermieden, und dennoch ganz deutlich und umständlich vielerley neuerfundene Vortheile an die Hand gegeben werden, vermöge welcher einer in kurtzer Zeit alles, was zu dieser Wissenschaft gehöret, sattsam begreifen kann.

Zum Nutzen,

nicht allein derer, so sich im General-Baß üben, sondern auch aller andern Instrumentisten und Vocalisten, welche einen rechten Grund in der Musik zu legen sich befleißigen, herausgegeben

von

David Kellner, Capitain.

Mit einer Vorrede
des Herrn Daniel Solanders,
Prof. Jur. Patr. & Rom. Upsal.

Fünfte Auflage.

Hamburg,
Zu finden bey Christian Herolds seel. Wittwe, 1773.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Es wird jedermann freywillig gestehen, daß alle löbliche Künste zu Erhaltung eines nützlichen Endzwecks der Natur gebahnte kurtze Wege sind. Daß unter denselben die Musik zu des Menschen unschuldigem Vergnügen diene, und dergestalt unsere zeitliche Glückseeligkeit vermehre, wird auch von niemanden geläugnet werden, ungeachtet was hierbey Sextus Empiricus und andere anführen, als welches von selbsten hinweg fällt, wenn man erwäget, daß diese wie andere Wissenschaften dem Mißbrauche unterworfen sind. Es kömmt hauptsächlich darauf an, daß die Absichten richtig aus einander gesetzet werden. Oberwähnter Ursache wegen wissen wir auch, daß die Musik von den ältesten Zeiten her im Oriente gebraucht wor-

den, nachhero in Griechenland, von da nach Italien und dem Occidente, und so ferner in diese Nordische Länder gekommen, welches die Historia litteraria bezeuget. Daraus erhellet klar, daß deren Meynung nicht wohl gegründet, die dafür halten, daß die Musik in einem wohleingerichteten Staate nicht zu dulden; unter welche Ulricus Zwinglius zu zählen, welcher beyde, sowohl Vocal- als Instrumental-Musik in den Kirchen abschaffen wollen, ob schon die Juden selbst solche unter ihrem Gottesdienste gebrauchen lassen, auch die Creter, wie Ælianus und Athenæus bezeugen, ihre Gesetze Gesangsweise verfasset, wohl wissend, daß dieselbe nicht weniger ein Mittel die Sinnen zu bewegen sey; Daher auch die Arianer sich derselben zu Ausbreitung ihrer Sätze bedienet, weil sie von einer Nation biegsamen und artigen Aufführung eine sichere Probe abgiebt, so ferne selbige recht eingerichtet und geliebet wird. Und ist der Musik ihr Eintritt und Würkung in unser Leben beyde civil und moralisch, ob uns schon davon noch nicht mehr als die disciplinarische kund ist. Wie die Chineser denselben Endzweck durch die Ton-Kunst zu erhalten gesuchet, beweiset genugsam die Description de l'empire de la Chine par J. B. du Halde, wobey auch D. Johann Wilhelm Albrechts vortrefflicher Tractat de affectibus Musices in corpus animatum wohl gelesen zu werden verdient, unterschiedlicher anderer zu geschweigen. Dennoch muß der werthen Musik ihr Werth um so viel weniger auf eines einzigen Menschen oder einer besondern Nation Dünkel beruhen, als deren Beurtheilung oft durch der Zeiten Umwechselungen, der Temperamenten Unterschied und dergleichen Ursachen mehr

verändert wird. Dahero auch das italiänische Sprichwort: Non é bello, quel ch'é bello, ma che piace, bey andern nicht Stich hält, als nur bey denen, die quel ch'é bello verstehen, und dahero in diesem Falle rechtmäßige Richter sind, weil dasjenige insbesondere bello heißen muß, was an sich selber gut und nach seiner Art vollkommen ist, und solcher Gestalt zu folge seiner Regeln und Ordnung unsere Seelen und Sinnen zu einer lieblichen Veränderung erwecket, welches nicht anders als nach seinem Wesen zur Ehre des Schöpfers und des Menschen Nutzen gereichen kann; Da hingegen che piace diese hohen Absichten grausam verdirbet. Und besteht le bon gout oder der rechte Geschmack darinnen, daß man das beste und vollkommenste in einem jeden Dinge von dem unrichtigen und mittelmäßigen zu unterscheiden vermögend sey, welches in der Musik ohne Beobachtung der unterschiedlichen Veränderungen, so der Töne Theorie und Wirkung bey uns erwecket, nicht geschehen kann. Und obgleich die musikalische Uebung zu unsern Zeiten sehr hoch und gleichsam auf die Spitze eines steilen Felsens gestiegen, so ist doch zu beklagen, daß die Theorie nicht vermögend gewesen, dahin überall nachzudringen, daher es gekommen, daß der Schatten oft grösser, als der Körper selbst, und der Musik wahre Gestalt und Wesen verfälscht worden.

Aus dem was nun kürtzlich gesaget worden, findet man leichtlich, welchen Ruhm diejenigen mit Recht verdienen, welche die nach einer ächten Theoria Musica klingende Saite mit Verstande berühren.

 Der

Der Herr Verfasser gegenwärtigen Werks, muß in Ansehung der neuen Wahrheiten, deren nützlichen Anbringen und sinnreichen Ausführung mit Recht Erfinder und Original alles dessen, was dieser sein lehrreicher Tractat enthält, genannt werden. Denn hier wirst du, geneigter Leser, so gleich deutlich auf die wichtigsten musikalischen Wahrheiten geführet, die in einer so vollständigen Kürtze und zu allerley Fähigkeit angebrachten Methode zusammen verknüpfet sind; dannenhero sie auch um so vielmehr deine reife Betrachtung verdienet. Indessen wäre es was überflüßiges, von dieses wohlverdienten Mannes Ruhme viel zu melden, nachdem Er durch dieses Werk ohne dem eine so allgemeine berühmte Probe an den Tag geleget; sondern schätze es mir allein für einen sonderbaren Vortheil, eine so angenehme Gelegenheit zu haben, unter mehrern Musikliebenden darinnen überein zu stimmen.

Upsal,
den 17ten October.
1742.

Daniel Solander,
Prof. Jur. Patr. & Rom. Upsal.

Treulicher Unterricht
im
GENERAL-BASS.

Der General-Baß, so auch Bassus continuus genannt wird, ist das Fundament der gantzen Music, und bestehet in einer von Ludovico Viadana, einem Welschen, ums Jahr Christi 1605. erfundenen und zu Verstärckung der Music sehr nöthigen und nützlichen Wissenschaft, vermöge welcher einer die contenta der Harmonie, nach Anleitung richtiger und mit der Composition übereinstimmender Grundsätze, aus dem blossen Basse extrahiret, und also unterschiedliche Stimmen, so mit den dazu gemachten Partien vollkommen accordiren, augenblicklich auf seinem hiezu dienlichen Instrumente mit spielet.

Derselbe aber wird gespielet auf viel- oder vollstimmigen Instrumenten, als da sind Clavier, Laute, Theorbe, Calichon, Pandor, auch wohl Viola di gamba; ja man tractiret ihn gar auf der Guitarre, so gut sichs thun läßt. Indessen ist das Clavier doch das Haupt-Instrument zum General-Baß, in Betrachtung, daß man bey den andern sehr viel Difficultäten findet. Daß aber der berühmte Sylvius Leopold Weiss auf seiner Laute was rechtschaffenes accompagniren und auf derselben das prästiren kann, was andere müssen bleiben lassen, solches ist mehr seiner Geschicklichkeit als dem Instrumente zuzuschreiben.

In diesem Werke aber hat man sein Absehen insonderheit auf das Clavier gerichtet, ungeachtet man auf andern Instrumenten sich dessen auch bedienen kann.

Alles was nun ein Accompagnist vom General-Basse wissen muß, soll in sieben Capiteln abgehandelt werden, deren Inhalt seyn wird:

1. Von den Intervallen, Accorden, Regulirung der Stimmen, und unterschiedlichen andern Vorfällen.
2. Vom Gebrauche der Signaturen.
3. Von der Töne natürlichen Ambitu und Accompagnement.
4. Von den extraordinairen Sätzen, so von den natürlichen abgehen.
5. Von der Ausweichung der Töne.
6. Von der Beschaffenheit der Consonantien.
7. Von der Praxi der Dissonantien.

CAPVT I.

Von den Intervallen, Accorden, Regulirung der Stimmen, und unterschiedlichen andern Vorfällen.

Der Inhalt dieses Capitels hätte zwar in unterschiedliche Capita gebracht werden können, weil aber die Teutschen gemeiniglich den Anfängern dergleichen Regeln, ohne viele Eintheilungen davon zu machen, dergestalt vorzuschreiben gewohnt sind, so mag es auch hier dabey verbleiben.

I. Vor allen Dingen soll ein Lernender erst die im Accompagnement vorkommenden Intervalla und die Ziffern, so dieselben exprimiren, zu verstehen sich angelegen seyn lassen. Solche sind

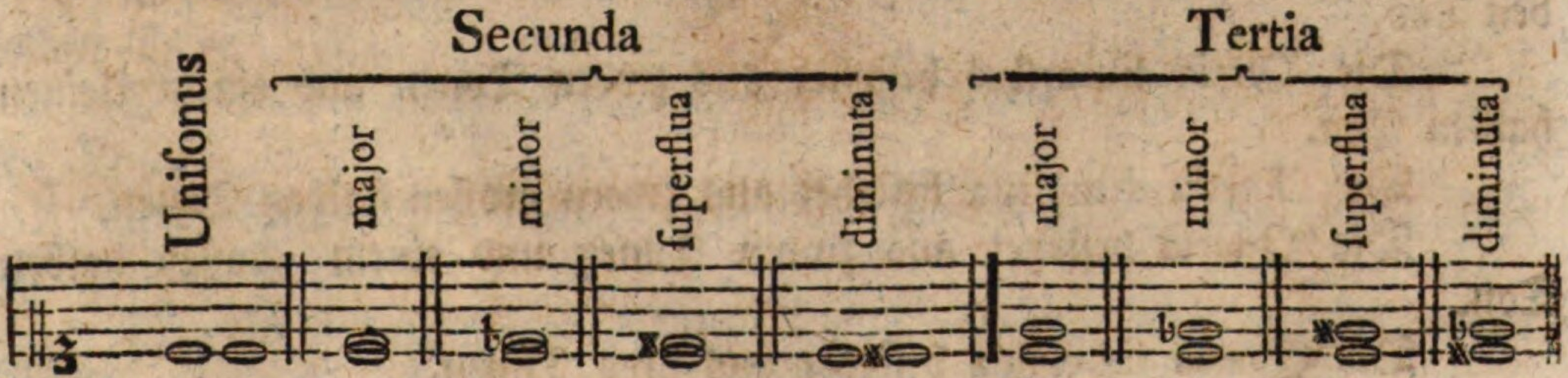
Intervalla.			Die Ziffern, welche die Intervalla andeuten.
Secunda	-	-	2
Tertia	-	-	3
Quarta	-	-	4
Quinta	-	-	5
Sexta	-	-	6
Septima	-	-	7
Octava	-	-	8
Nona	-	-	9

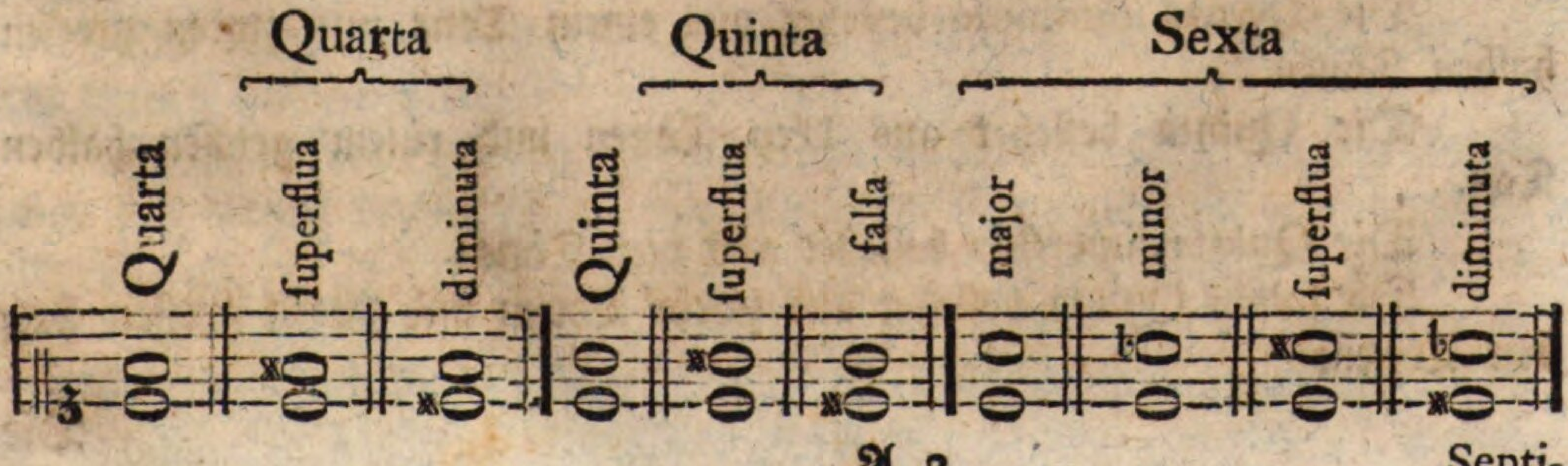
Wenn diese Intervalla mehr erhöhet oder erniedriget werden sollen, als in demselben Systemate natürlich erfordert wird; so muß solches durch gewisse Zeichen

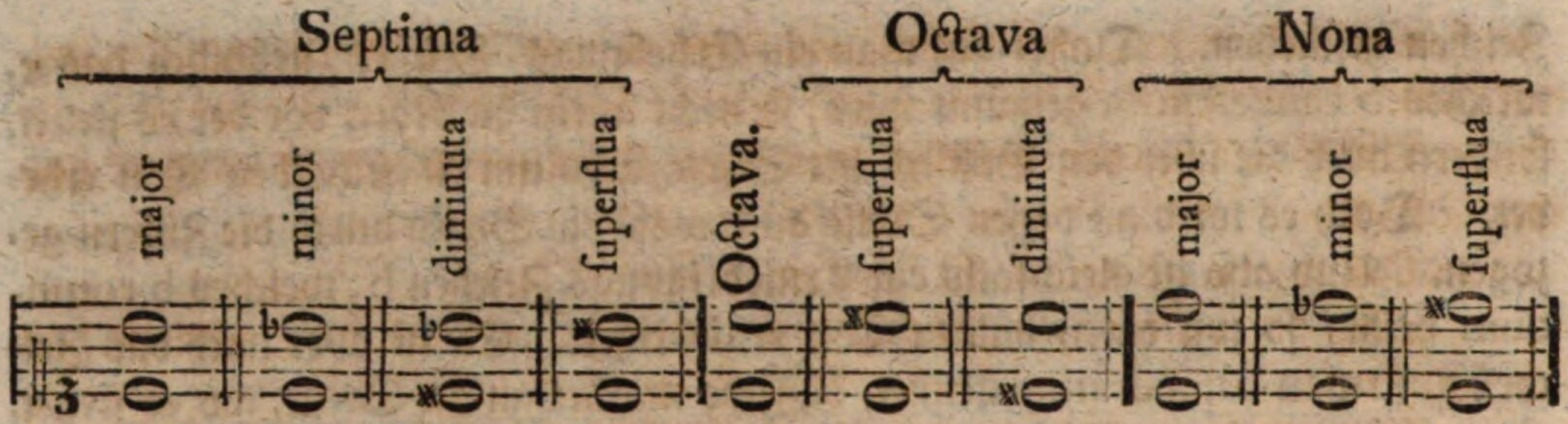
Zeichen geſchehen. Daher hat man ein Erhebungs-Zeichen, nehmlich das x, welches b cancellatum genannt wird, ſo nicht allein die Note, vor der es ſtehet, ſondern auch die über den Baß geſetzte Signaturen um einen halben Ton erhebet. Doch es wird an deſſen Stelle auch wohl ein Strich durch die Ziffern gezogen. Und alſo iſt gleichfalls ein Erniedrigungs-Zeichen b, welches b rotundum heißt, ſo um einen halben Ton erniedriget. Es iſt aber noch das Zeichen ♮, ſo man b quadratum nennet, daſſelbe machet an der Stelle, wo es ſtehet, ein vorher geweſenes Erhöhungs- oder Erniedrigungs-Zeichen ungültig, und ſetzet die Note oder die Signatur wieder in ihre natürliche Stelle; wird aber von vielen confundiret, und wohl mit dem x vor einerley gehalten.

Die Intervalla theilet man in Conſonantien und Diſſonantien, und kan das ſechſte und ſiebende Capitel umſtändliche Nachricht geben, welche von ihnen Con- oder Diſſonantien ſind.

Weil aber in dieſem gantzen Wercke keine andere als die im General-Baſſe oder Harmonia vorkommende Intervalla tractiret werden, und mancher dennoch alle die andern auch gerne kennen möchte, ſo hat man nicht unterlaſſen wollen, ſie ſämmtlich hierher zu ſetzen.







Der Uniſonus beſtehet aus zween gleichen Sonis, und iſt alſo kein Intervallum.

Die Secunda major beſtehet aus einem gantzen Ton.

Die Secunda minor beſtehet aus einem großen halben Ton, oder es iſt gleichviel, wenn ich ſage, ihr Intervallum ſey ein Semitonium majus.

Die Secunda ſuperflua beſtehet aus einem gantzen Ton, und einem kleinen halben Ton.

Die Secunda diminuta beſtehet aus einem kleinen halben Ton, oder ihr Intervallum iſt ein Semitonium minus.

Die Tertia major beſtehet aus zween Tönen.

Die Tertia minor beſtehet aus einem Ton und aus einem groſſen halben Ton.

Die Tertia ſuperflua beſtehet aus zween Tönen und einem kleinen halben Ton.

Die Tertia diminuta beſtehet aus zween groſſen halben Tönen.

Die Quarta beſtehet aus zween Tönen und einem groſſen halben Ton.

Die Quarta ſuperflua beſtehet aus drey Tönen.

Die Quarta diminuta beſtehet aus einem Tone und zween groſſen halben Tönen.

Die Quinta beſtehet aus drey Tönen und einem groſſen halben Ton.

Die Quinta ſuperflua beſtehet aus vier Tönen.

Die falſche Quinta beſtehet aus zween Tönen und zween groſſen halben Tönen.

Die

Die Sexta major bestehet aus vier Tönen und einem grossen halben Ton.

Die Sexta minor bestehet aus drey Tönen und zween grossen halben Tönen.

Die Sexta superflua bestehet aus fünf Tönen.

Die Sexta diminuta bestehet aus zween Tönen und drey grossen halben Tönen.

Die Septima major bestehet aus fünf Tönen und einem grossen halben Ton.

Die Septima minor bestehet aus vier Tönen und zween grossen halben Tönen.

Die Septima diminuta bestehet aus drey Tönen und drey grossen halben Tönen.

Die Septima superflua bestehet in fünf Tönen, einem grossen und einem kleinen halben Tone, und soll nur um ein Comma kleiner als eine Octava seyn. Ein so unnützes Intervallum aber ist auf unsern heutigen Clavieren nicht zu finden.

Die Octava bestehet aus fünf Tönen und zween grossen halben Tönen.

Die Octava superflua bestehet aus sechs Tönen und einem grossen halben Tone.

Die Octava diminuta bestehet aus vier Tönen und drey grossen halben Tönen.

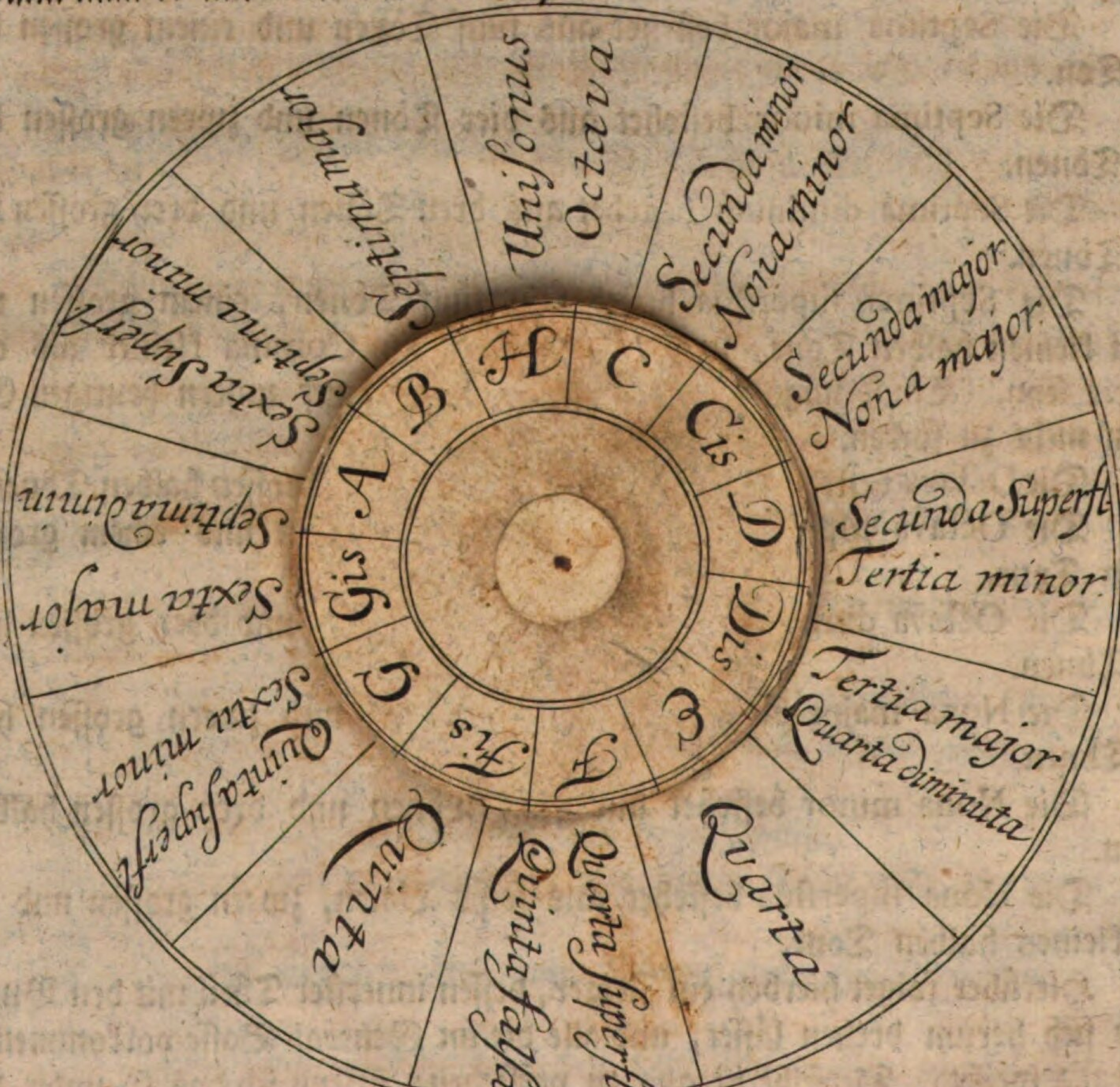
Die Nona major bestehet aus sechs Tönen und zween grossen halben Tönen.

Die Nona minor bestehet aus fünf Tönen und drey grossen halben Tönen.

Die Nona superflua bestehet aus sechs Tönen, zween grossen und einem kleinen halben Tone.

Hierüber folget hierbey ein Zeiger, dessen innerster Theil mit den Buchstaben sich herum drehen lässet, und alle die im General-Basse vorkommende Intervalla weiset. Derselbe ist also zu verstehen: Wenn ich das C unter die Octavam und Unisonum setze, so finde ich alle Intervalla zum C, denn Cis ist Secunda minor und Nona minor, hernach ist D die Secunda major und Nona

major, alsdenn folget Dis, welches die Tertia minor und Secunda ſuperflua iſt, und ſo weiter. Will ich aber alle Intervalla zu D wiſſen, ſo drehe ich nur D unter die Octavam und Uniſonum, ſo werde ich alſobald alle Intervalla zum D vor Augen ſehen. Item, wenn ein Diſcipul wiſſen wollte, was die Sexta major zu Fis wäre, ſo dürfte er nur Fis unter Octavam und Uniſonum drehen, dann würde er finden, daß Dis die Sexta major dazu ſey. Und ſo kann man es mit allen andern machen.



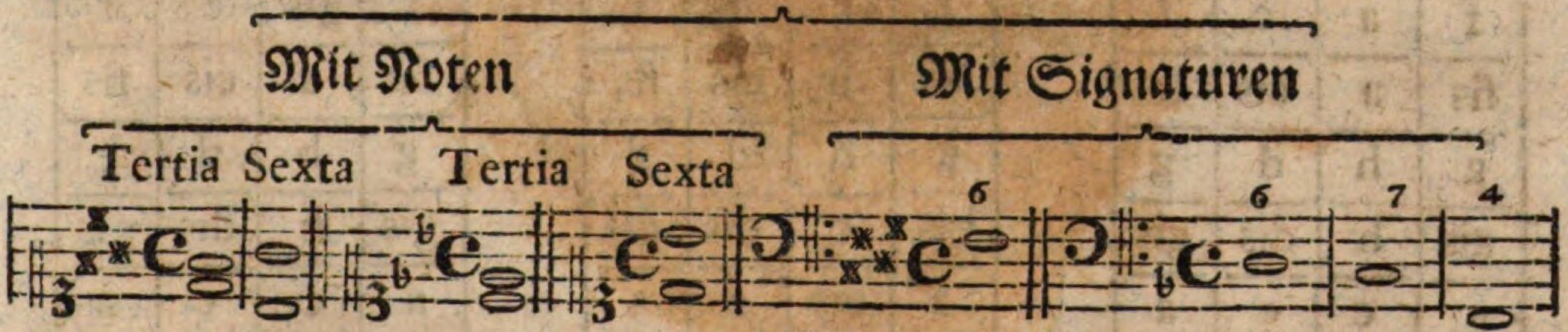
Durch eine dergleichen Vorstellung bekommt ein Lernender eine gute Idee, wann er dadurch handgreiflich siehet, daß die Music in 12 Chromatischen Clavibus oder halben Tönen bestehe, und daß daher im Umdrehen die Intervalla immer zu allen zwölffen passen.

Sonsten werden die Intervalla, nehmlich die Con- und Dissonantien, eingetheilet in natürliche und zufällige, oder in naturales und accidentales.

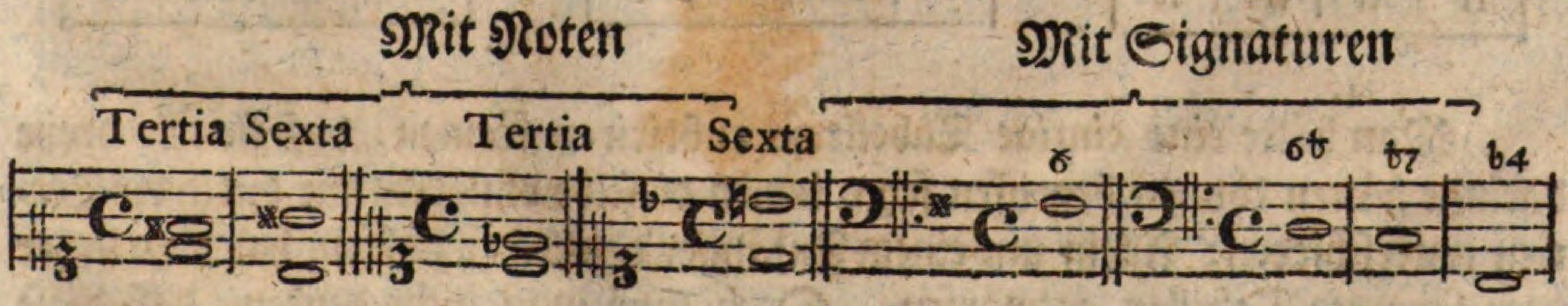
Naturales sind diejenige, so man brauchet, wie sie sich in jedem mit x oder b oder mit nichts vorne beym Schlüssel bezeichneten Systemate natürlich finden. Es wird Cap. III. von den Schematibus der Dur-Töne von andern naturalibus geredet, und muß man sich hüten, damit nicht eins mit dem andern confundiret werde.

Accidentales hingegen nennet man, wann dieselbe bey einer Note oder bey einer Signatur mit einem Erhöhungs- oder Erniedrigungszeichen x oder b, item mit dem ♮ höher oder niedriger gemacht werden, wie aus folgenden wenigen Exempeln solches gnugsam zu ersehen.

Naturales



Alle vorhergehende sind in folgenden accidentales.



II. Zu

II. Zu einer im General-Basse vorkommenden Note gehören noch drey Stimmen, nehmlich Tertia, Quinta und Octava.

Es ist daher höchstnöthig, daß ein Anfänger die Accorde machen lerne, damit er darinne nicht zweifelhaft sey. Denjenigen zum besten, so hierinne noch nicht gnugsam unterwiesen, sind folgende Tabellen aufgesetzt.

Die Accorde mit den natürlichen Tertien.			
Basis	natürl. Tertia	Quinta	Octava
c	e	g	c
cis	e	gis	cis
d	f	a	d
dis	g	b	dis
e	g	h	e
f	a	c	f
fis	a	cis	fis
g	h	d	g
gis	h	dis	gis
a	c	e	a
b	d	f	b
h	d	fis	h

Die Accorde mit den grossen Tertien.			
Basis	Tertia major	Quinta	Octava
c	e	g	c
cis	f	gis	cis
d	fis	a	d
dis	g	b	dis
e	gis	h	e
f	a	c	f
fis	b	cis	fis
g	h	d	g
gis	c	dis	gis
a	cis	e	a
b	d	f	b
h	dis	fis	h

Die Accorde mit den kleinen Tertien.			
Basis	Tertia minor	Quinta	Octava
c	dis	g	c
cis	e	gis	cis
d	f	a	d
dis	fis	b	dis
e	g	h	e
f	gis	c	f
fis	a	cis	fis
g	b	d	g
gis	h	dis	gis
a	c	e	a
b	cis	f	b
h	d	fis	h

Man hätte eine einzige Tabelle so rubriciren können, daß sie alle dreye darinne hätten können begriffen seyn, indem dieselbe ohnedem nur durch die Tertien unterschieden: Allein um einem Anfänger deutlicher zu seyn, hat man lieber drey separate Tabellen entworfen. Doch muß man nicht denken, daß diese drey Tabellen auch dreyerley Tertien aufzuweisen hätten, maßen wir nur allhier mit den grossen und kleinen zu schaffen, und die natürlichen in der That eben

ebenfalls theils majores theils minores sind, und nur darum natürliche Tertien genannt werden, weil sie dieses Intervallum ohne Hinbeysetzung eines x oder b ausmachen. Diese natürliche Tabelle ist insonderheit für Kinder und andere annoch rohe Anfänger, die das Intervallum einer Tertie fürs erste nur aus dem Gröbsten sollen kennen lernen.

III. Die Griffe müssen so verändert werden, daß bald die Tertia, bald die Quinta, bald die Octava oben zu liegen kommen.

IV. Es gerathen aber beyde Hände unterweilen so nahe zusammen, daß die rechte den völligen Accord von drey Stimmen nicht haben kann, alsdann wird eine derselben weggelassen, und zwar die Octava, als:

g	g
f	e
d	
h	c

Wiewohl dieses an sich nichts weggelassenes, sondern vielmehr eine Vereinbahrung der Partien ist, weil die beyden untersten einen Unisonum machen, und folgendergestalt zu verstehen sind:

g	g
f	e
d	c
h	c

V. Was anlangt die Tertien, und zwar, wenn man die majores oder minores greiffen solle, so ist zu wissen, daß man sie so nehmen müsse, wie sie sich im Systemate selbst angeben, da man denn zuzusehen, ob nicht vorne beym Schlüssel das x oder b vorgezeichnet sey, damit keine unrechte Tertia angeschlagen werde.

VI. Wenn zwo Baß-Noten um einen Grad steigen oder fallen, so braucht man den motum contrarium, die Gegenbewegung, das ist: Wenn der Baß um

einen Grad steiget, so müssen die Ober-Stimmen demselben entgegen gehen oder fallen; dagegen wenn er um einen Grad fällt, so müssen die andern Partien aufwärts gehen.

Weil itzt vom motu geredet worden, so ist bey der Gelegenheit zu bemercken, daß derselbe zweyerley sey, als 1) rectus, wenn die Stimmen zugleich steigen oder fallen. 2) contrarius, wenn, indem eine Stimme steigt, die andere hingegen fällt. Einige setzen noch 3) hinzu den motum obliquum, wenn die eine Stimme ruhet, die andere aber fortgehet.

VII. Es müssen weder im General-Basse noch sonsten in der Music zwo Quinten oder Octaven mit einander fortgehen. Und darum ist der motus contrarius in acht zu nehmen, vermöge welchem man diese Fehler vermeiden kann.

Was sonst noch mehr für falsche Gänge sind, vor welche man sich in acht zu nehmen, wird dieses Capitels Reg. 14. und Cap. VI. an dem Orte, wo von den vollkommenen Consonantien gehandelt wird, lehren.

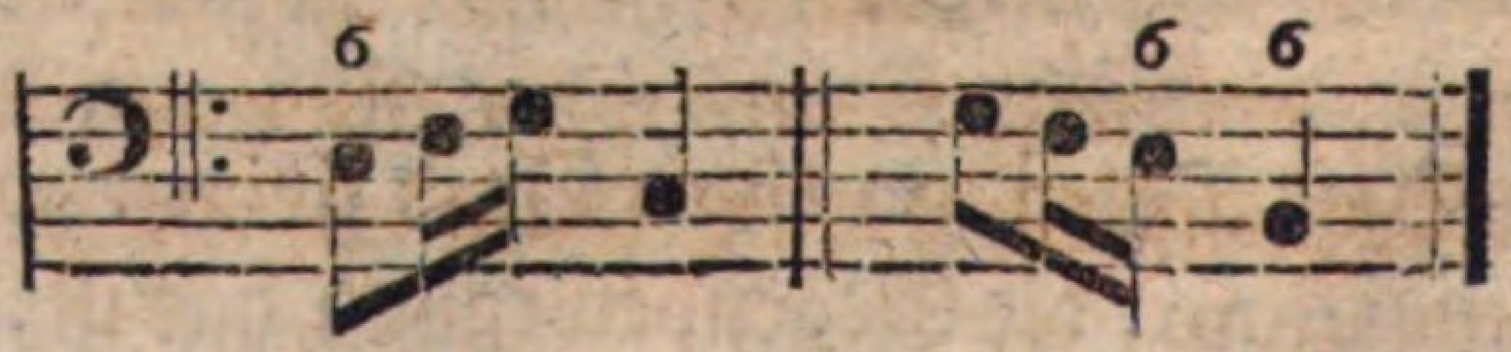
VIII. Wenn zwo Noten um ein Semitonium steigen oder fallen, so gehöret zur untersten und tiefsten die Sexta.

Doch diese Regel ist im dritten Capitel begreiflicher, und kann der Ambitus eines jeden Tones die Sache am besten erläutern.

IX. Wenn unter zwo Noten eine um eine Tertz steiget, und die andere oder folgende hat das x oder b oder auch wohl ♮ vor sich, so gehöret sothanes Zeichen auch vor die erste Note.

X. Also auch, wenn unter zwo Noten eine um eine Tertz fällt, und die erste hat das x oder b oder auch ♮ vor sich, so gehöret solches Zeichen auch über die andere Note.

XI. Wenn nach zwo um einen Grad steigenden oder fallenden geschwinden Noten ein Sprung folget, so wird zur ersten geschwinden Note der Accord genommen, so zur letzten gehöret. Es wird also in folgendem ersten Exempel der gantze g Accord zum f angeschlagen; und im andern greift man zum f, was sonsten zum e gehöret.

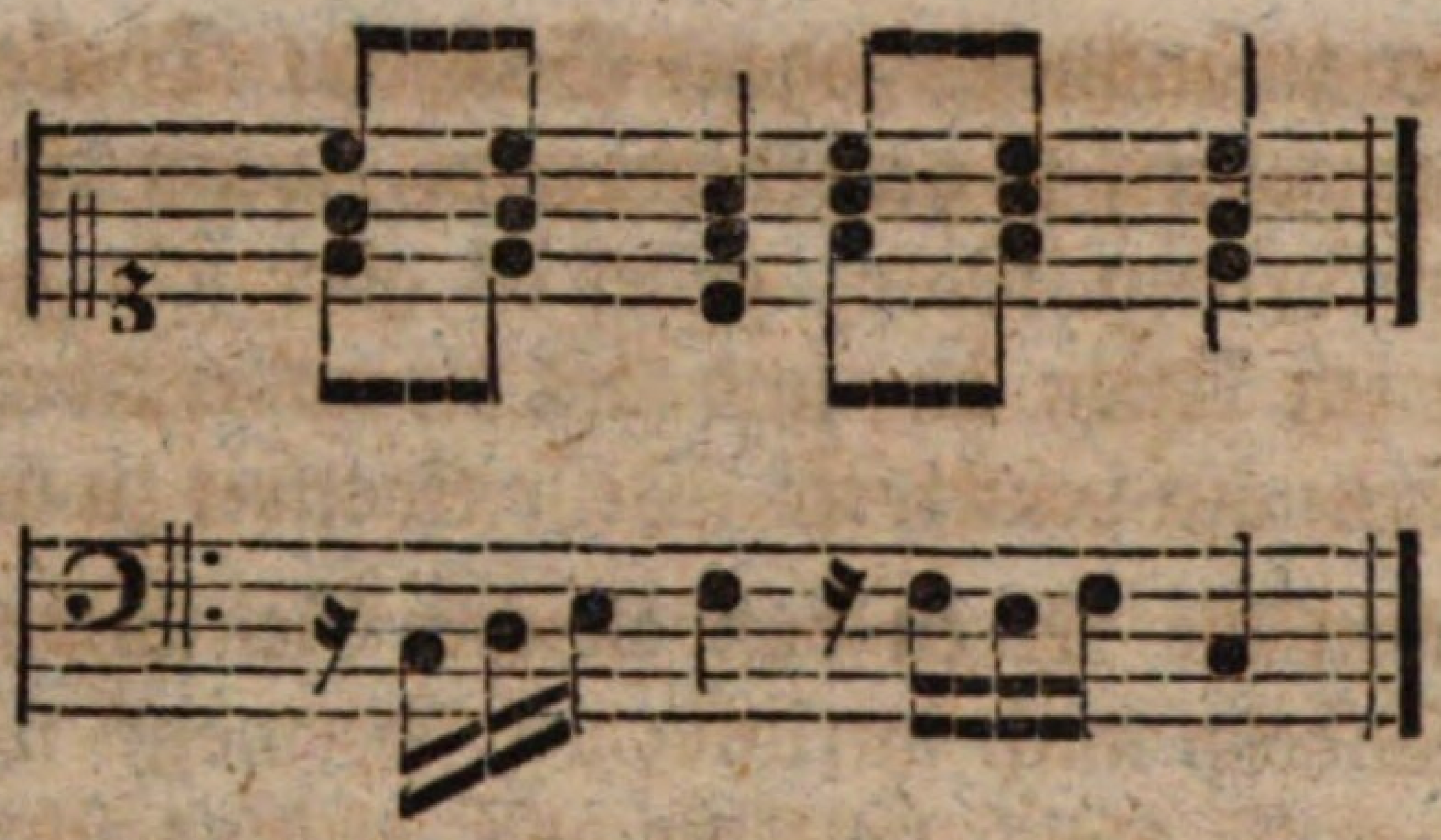


XII. Wenn vier zusammengezogene Sechzehn-Theile oder Achtel stufenweiße auf oder nieder gehen, so accordiret man, wenn es nicht zu geschwinde gehet, zur ersten und dritten Note; gehet es aber sehr geschwind, so schlägt man auch wohl nur zur ersten an, und läßt die andern drey durchgehen. Geschwinde Viertel pflegen auf bemeldete Weise tractiret zu werden.

Nota. Es haben die Noten von gleicher Geltung nicht allein quantitatem extrinsecam, sondern auch intrinsecam, vermöge welcher sie zwar äusserlich eine wie die andere gleich langsam oder gleich geschwinde tractiret werden können, innerlich aber ist die eine lang, die andere kurtz. Zum Exempel, es wären in einem Tacte acht Acht-Theile, da wäre nach der innersten Geltung die erste lang, die andere kurtz, die dritte lang, die vierte kurtz, die fünfte lang, die sechste kurtz und so weiter, da sie doch nach ihrer äusserlichen Geltung, eine wie die andere, gleich lang oder gleich kurtz ausgehalten werden möchten. Und also wird es auch mit den Sechzehn-Theilen und geschwinden Vierteln gehalten. Dieses ist also die Ursache, warum in der obigen Regel der Accord in solchem Vorfalle nur zur ersten, dritten und fünften Note, als die quantitate intrinseca lang sind, angeschlagen werden soll. In der Vocal-Music muß sich ein Componiste hüten, in Unterlegung des Textes wider die innerliche Quantität zu verstoßen.

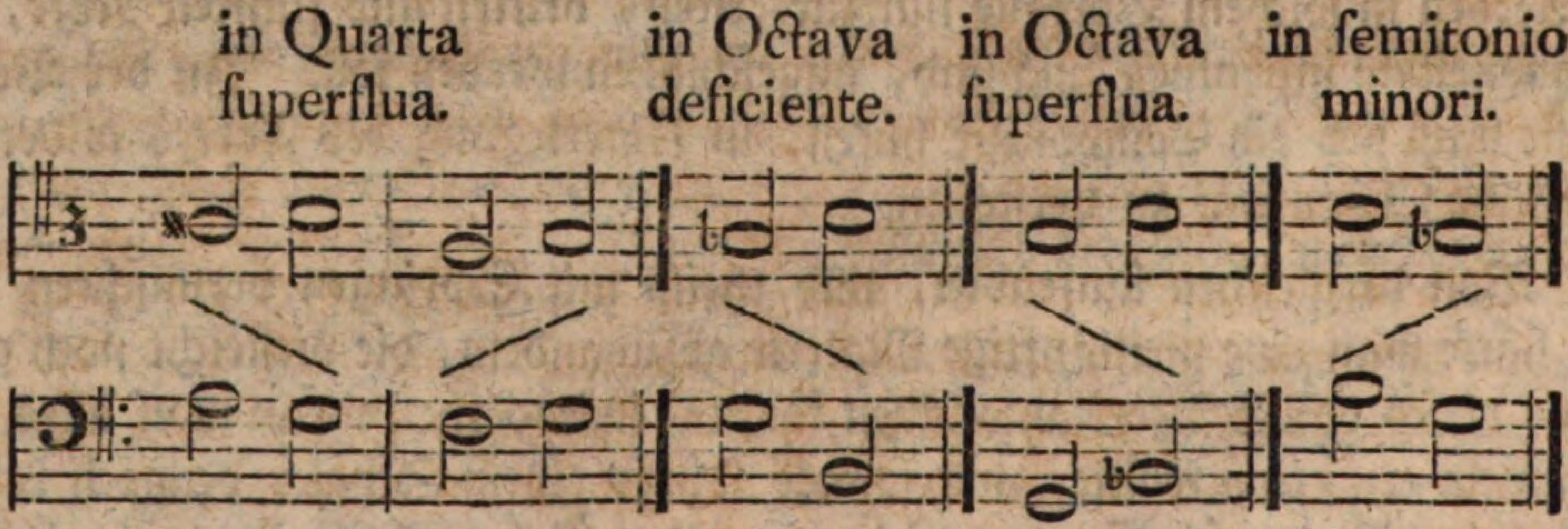
Von dergleichen laufenden, und theils mit Springen vermischten Noten, hätte man eine weitläuftige Materie abzuhandeln, die vielleicht noch grösser als dieses gantze Werk anwachsen könnte, insonderheit wenn man alles mit Exempeln erläutern wollte, und solches würde einem Schüler dennoch keinen sonderlichen Nutzen schaffen, wo nicht etwan der Gebrauch ihn so weit gebracht, daß er urtheilen könne, welches die Fundamental-Noten sind, und wo sich dieselben verändern, da alsdenn ein neuer Accord erfordert würde.

XIII. Wo kurtze Pausen, die nach ihrer innerlichen Quantität lang sind, vorkommen, als Sechzehn-Theils-oder geschwinde Achtel-und Viertel-Pausen, so pausiret zwar die Baß-Stimme dieselben, allein die andern Partien kehren sich nicht daran, sondern, so lange der Baß pausiret, fängt die rechte Hand schon an, die Harmonie der auf die Pause folgenden Note vorzuschlagen. Hierbey ist ein Exempel:



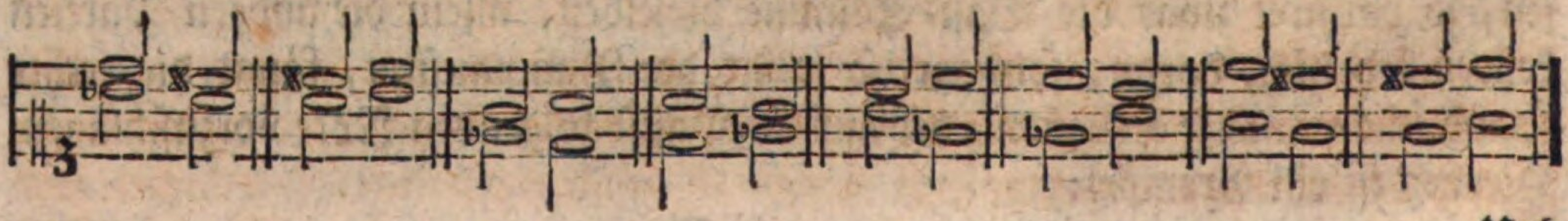
XIV. Die falschen Relationes müssen so viel als möglich vermieden werden.

Eine falsche Relation oder relatio non harmonica ist, wenn zwo auf einander folgende Concordantzen in die quere über, einen übeln Klang verursachen, wie nachgesetztes ausweiset:



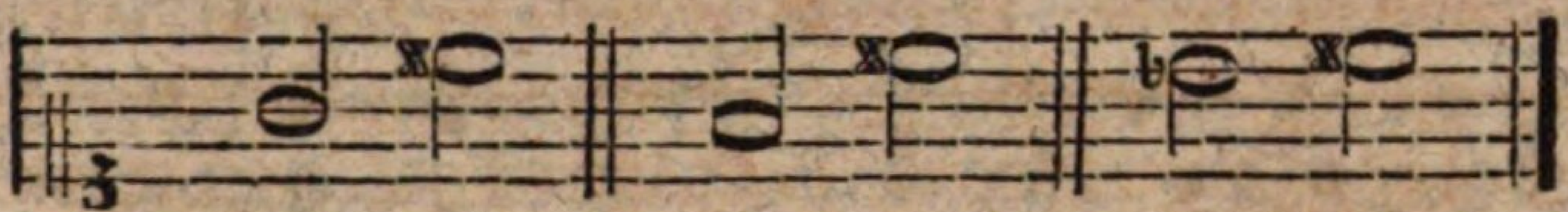
Doch die eine in Quarta superflua, wo zwo Tertiæ majores stufenweiße fortgehen, muß sehr oft mit passiren.

Folgende sind zuverläßig:

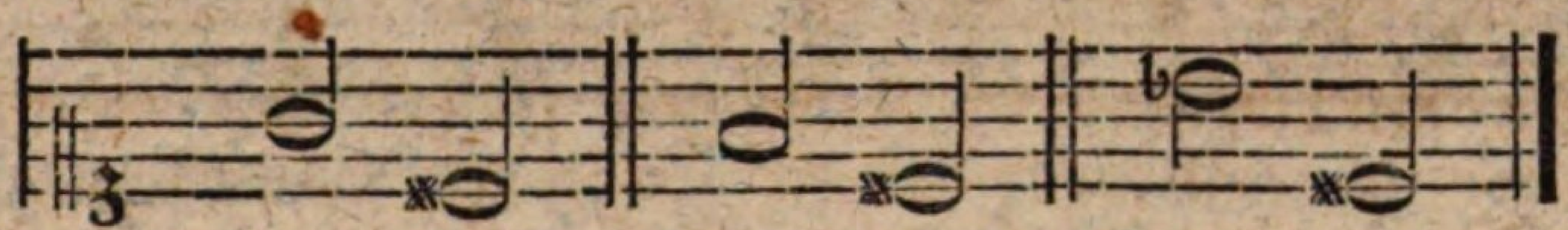


Und

Und also hat man auch vor den Sprüngen, die eine falsche Relation verursachen, sich in acht zu nehmen. Dergleichen sind folgende:



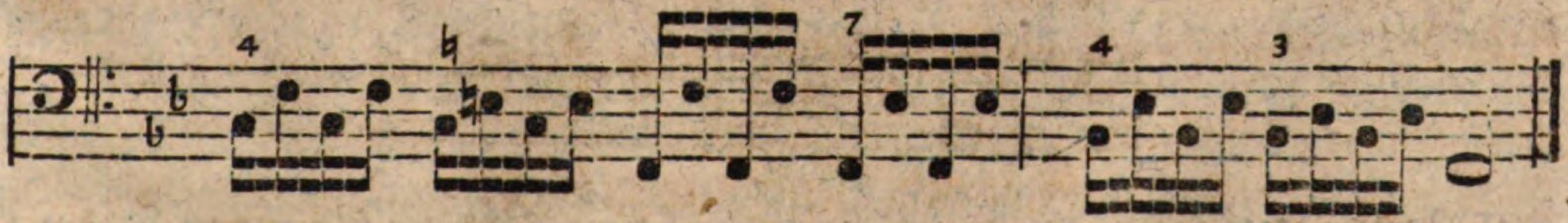
Wenn aber dieselben unterwerts gehen, so sind sie gut, wie hierbey zu sehen:



Wiewohl sich hierinnen die Componisten keine Draconischen Gesetze vorschreiben lassen, und es in der Vollstimmigkeit auch nicht so genau genommen werden kann.

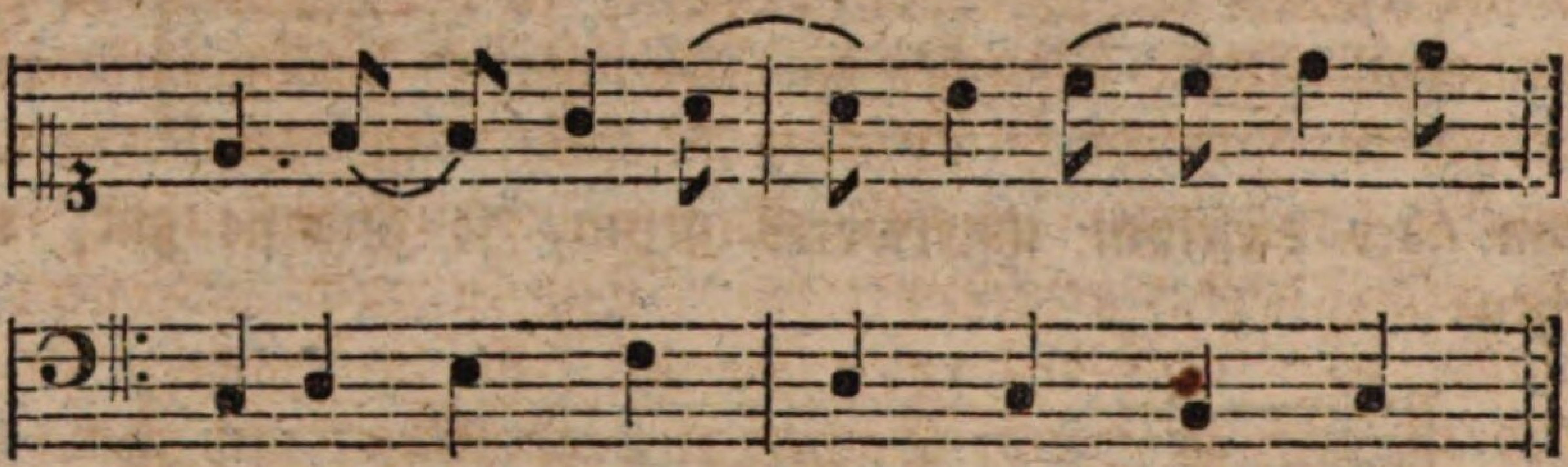
XV. Wo die Worte Tasto solo unter dem General-Basse stehen, da wird der Baß gantz schlecht und ohne Accompagnement gespielet, bis Accompagnemento oder Accordo stehet, oder auch Signaturen sich einfinden.

XVI. Der Baß pfleget auch wohl gleichsam einen Ausfall in eine Ober-Stimme zu thun, der General-Bassiste muß sich aber an nichts kehren, sondern bey seinem ordinairen Accompagnemente bleiben. Und ob gleich in folgendem Exempel die darüber stehenden Signaturen schon im Basse mit anschlagen, so soll doch die Rechte nichts destoweniger ihre völligen Griffe thun.

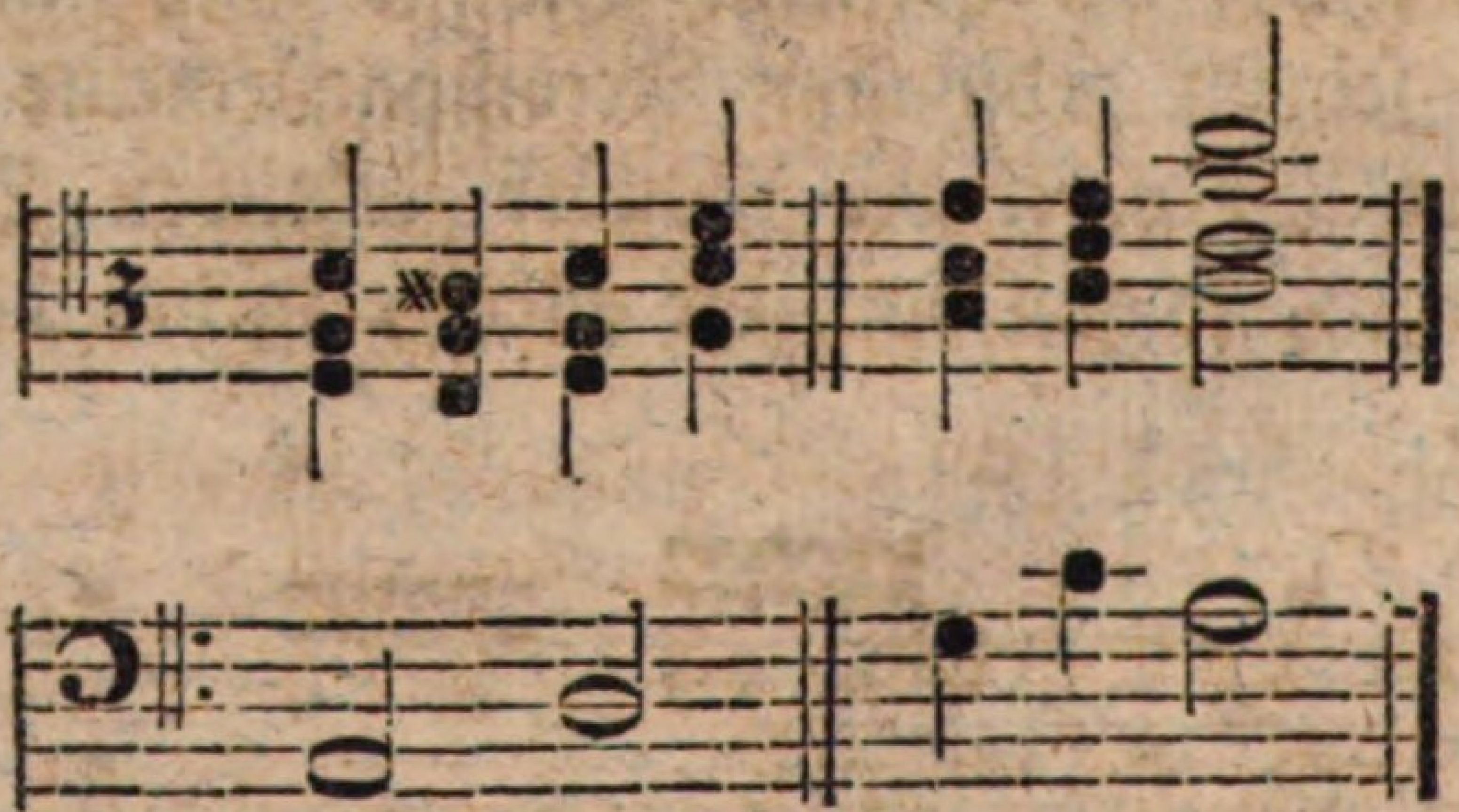


XVII. In den unbezifferten Bässen, da man die Signaturen aus der darüberstehenden Ober-Stimme suchet, muß man sich nicht irren, wenn die Noten der obersten Stimme sich etwan zu lange aufhalten, und daher zum

Baſſe nicht accordiren, allermaſſen im nachgeſetzten Exempel der General-Baſſiſte dem ungeachtet fein natürlich accompagniret, als:



XVIII. Die Harmonie, ſo zum Baſſe gehöret, muß ohne Noth nicht viel ſpringen, ſondern wenn man aus einem Accorde in den andern gehet, ſo nimmt man den nächſt angelegenen. Und wo ja die rechte Hand zu weit herunter gerathen, und man ſie wieder höher ſetzen will, ſo geſchicht ſolches am beſten, entweder, wenn man bey einer Note, da der Tact es leidet, einen ſchon angeſchlagenen Accord umwendet, und denſelben nochmals in der Höhe anſchläget; jedoch es muß, wo eine Diſſonantz vorhanden, dieſelbe erſt reſolviret werden, ſiehe unteuſtehendes erſtes Exempel; Oder aber man kann mit einem vollſtimmigen Accorde auf die Art, wie das zweyte Exempel lehret, in die Höhe ſteigen.



XIX. Mit der rechten greifet man auf dem Claviere bis etwan $\bar{c}$ oder $\bar{\bar{f}}$ und nicht gerne höher, es wäre denn 1) daß anſtatt des Baß-Schlüſſels eine andere Clavis ſignata verurſachte, daß die linke Hand ſehr hoch hinauf ſtiege, wodurch die Rechte genöthiget würde auch höher zu greifen; oder aber

2) wenn

2) wenn einer so vollstimmig spielte, daß die Rechte der Linken auch Raum lassen müßte, da man gleichfalls höher zu nehmen kein Bedenken trägt.

XX. Weil einige die Gewohnheit haben, in der Rechten nur vier Finger zu gebrauchen und den Daumen zu excludiren, so hat man für nöthig geachtet, hierbey die nützliche Erinnerung zu thun, daß man fleißig den Daumen mit greifen lasse, indem es nicht allein wunderlich aussiehet, wenn derselbe immer müßig beyher geschleppet wird, sondern auch unbequem und gezwungen fällt, ohne denselben einen Accord nach dem andern zu nehmen. Eben dieses ist auch in Hand-Sachen zu beobachten, und wenn auch die Rechte nur eine einfache Stimme spielete, so muß dennoch, und insonderheit in den Sprüngen, der Daumen das seinige allemahl mit zu thun nicht ausgeschlossen werden.

XXI. Derjenige, so den General-Baß fundamentaliter erlernen will, muß sich erst denselben vierstimmig zu spielen befleißigen, da man denn auf die gewöhnlichste Art meist in der Rechten drey Stimmen, in der Lincken aber den blossen Baß führen kann, welcher Octaven-weise einher zu gehen pfleget, wo nicht die Geschwindigkeit der Noten, oder auch bey noch nicht Erwachsenen die allzu kleinen Hände eine Hinderung verursachen: Denn es gehört mehr Kunst zu untadelhafter Einrichtung der Partien im vierstimmigen Accompagnement, als wenn man fünf, sechs, sieben und mehr Stimmen zugleich anschlägt. Indessen kann aber einer auch sein Accompagnement, wenn es nöthig ist, und insonderheit bey einer vollstimmigen Musik, verstärcken und alles greifen, was er mit beyden Fäusten fassen kann, und zwar so, daß zwischen beyden Händen kein allzu grosser Raum sey; und ob es zwar nicht so rein heraus kömmt, als bey dem vierstimmigen Accompagnemente, so bedecket doch die Menge der Partien die Fehler dergestalt, daß das Ohr damit zufrieden seyn kann. Indessen soll man dahin sehen, daß die äussersten Stimmen, als nehmlich die allerunterste und alleroberste, gegen einander nicht fehlerhaft seyn. Dergleichen vollstimmiger General-Baß ist nur auf besaiteten Instrumenten, nicht aber auf Pfeif-Werck zu verstehen.

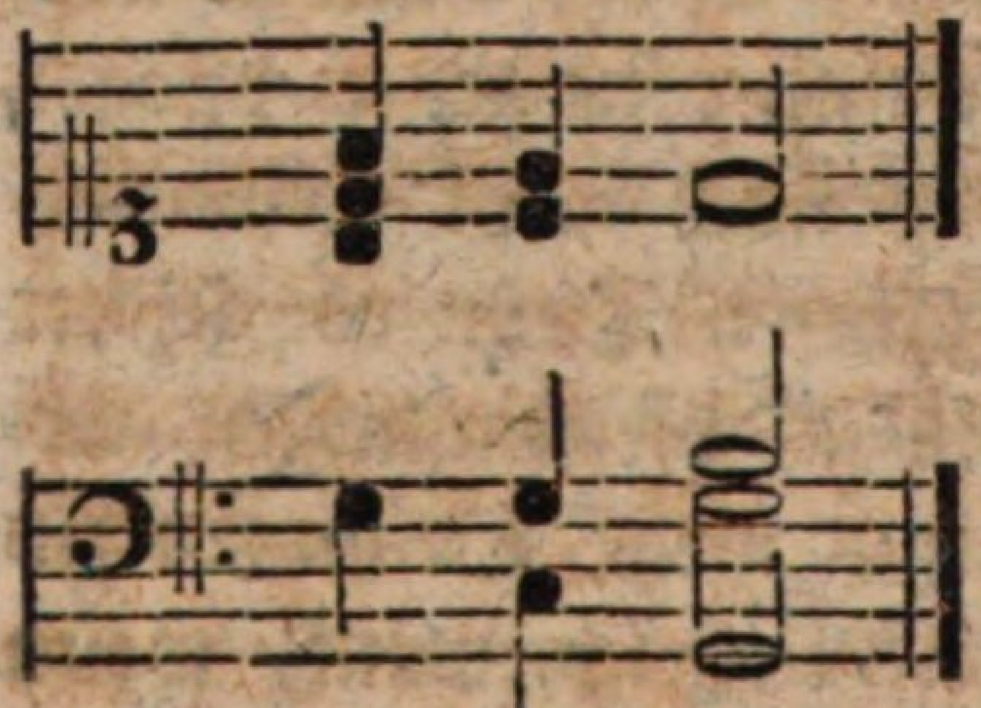
XXII. Wenn ein Alt- oder Tenor-Schlüssel vorkömmt, so soll man nicht eine Octave tiefer noch auch mit lauter Octaven in der Lincken spielen; denn daß ein Autor das Fundament so hoch gesetzet, ist die Ursache 1) weil eine

schon

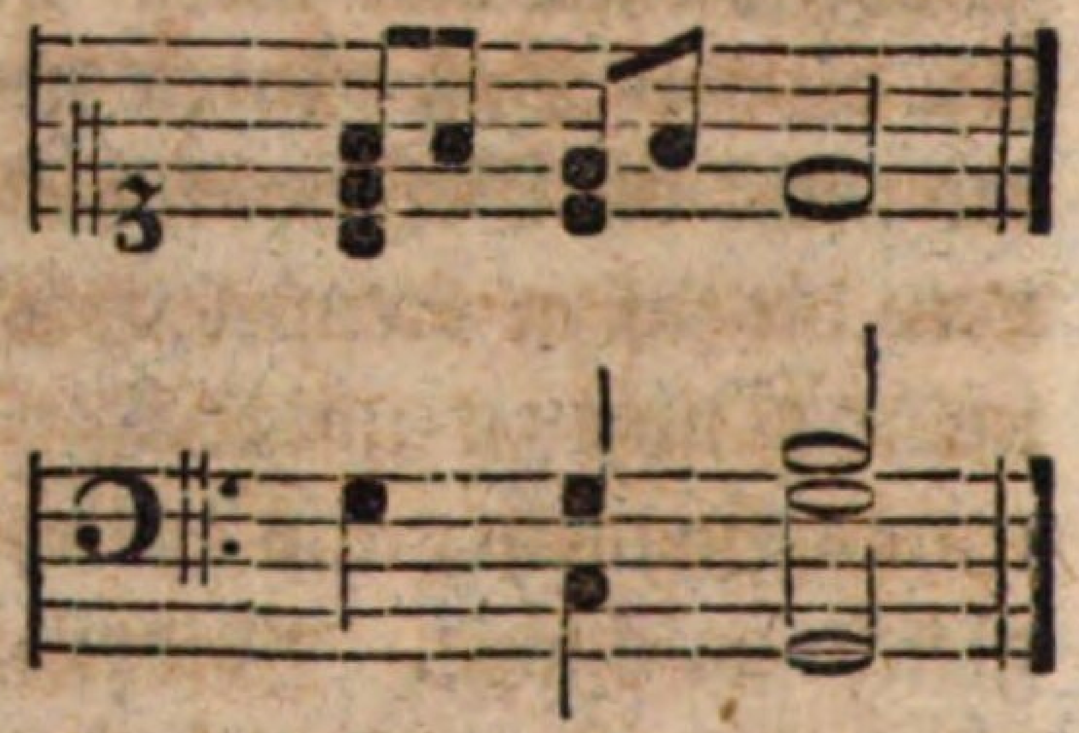
schon alte Compositions-Regel erfordert, daß der Baß nicht immer in der Tiefe, und eben sowohl nicht allezeit in der Höhe sich aufhalten, sondern eine gute Abwechselung beobachten soll. 2) Weil eine Ober-Stimme oft so hoch steiget, daß, wenn der Baß in der Tiefe einher gehen sollte, es eine allzugroße Distantz zwischen den Stimmen verursachen würde.

XXIII. Wer nun seine Faust schon so viel exerciret, daß er alle Griffe bald finden und tactmäßig etwas wegspielen kann, soll sich alsdenn befleißigen, den General-Baß nicht allemahl so simpel zu tractiren, sondern denselben, so viel wie möglich, auszuzieren, insonderheit bey einer schwachen Musik, oder vielmehr bey einem Solo, da der Clavicymbaliste mehr als in einem starken Concerte zu hören ist:

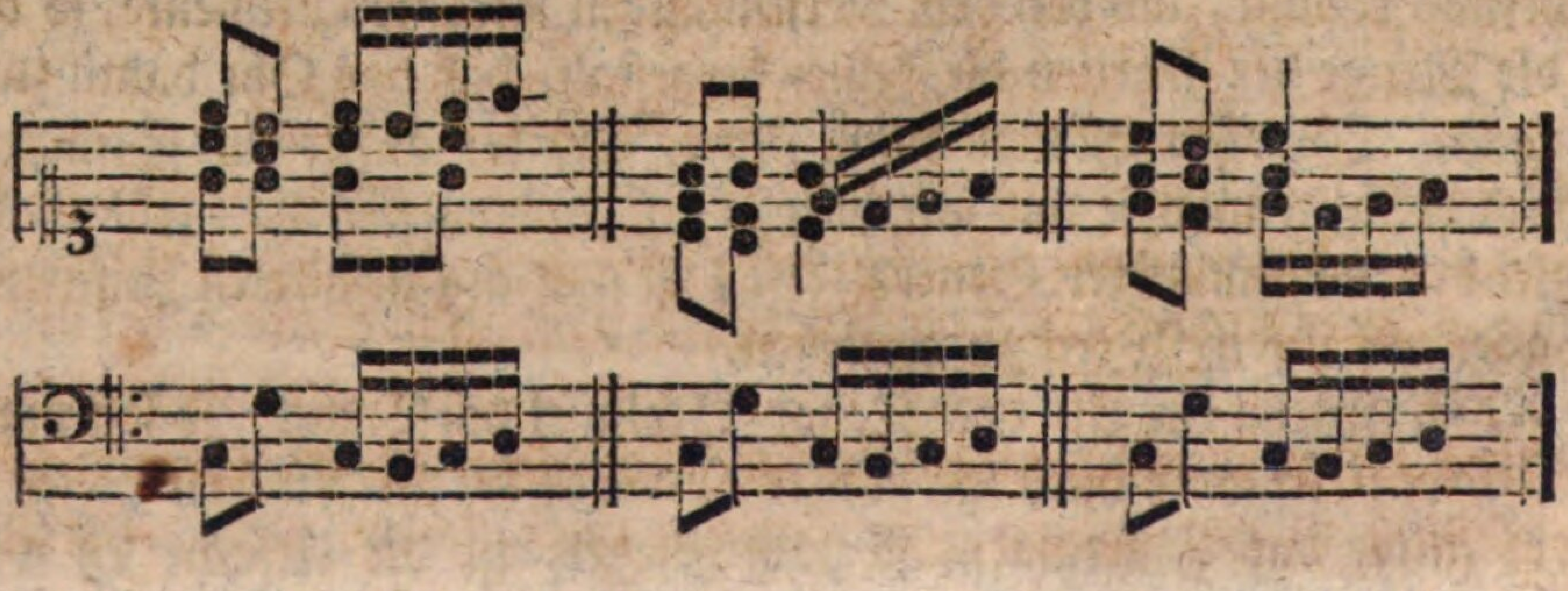
Die Ueberschläge in der obersten Stimme helfen nicht wenig hierzu; denn, wenn man gleich nachgesetztes also gerade wegspielen sollte:



so wäre es doch auf folgende Weise manierlicher.

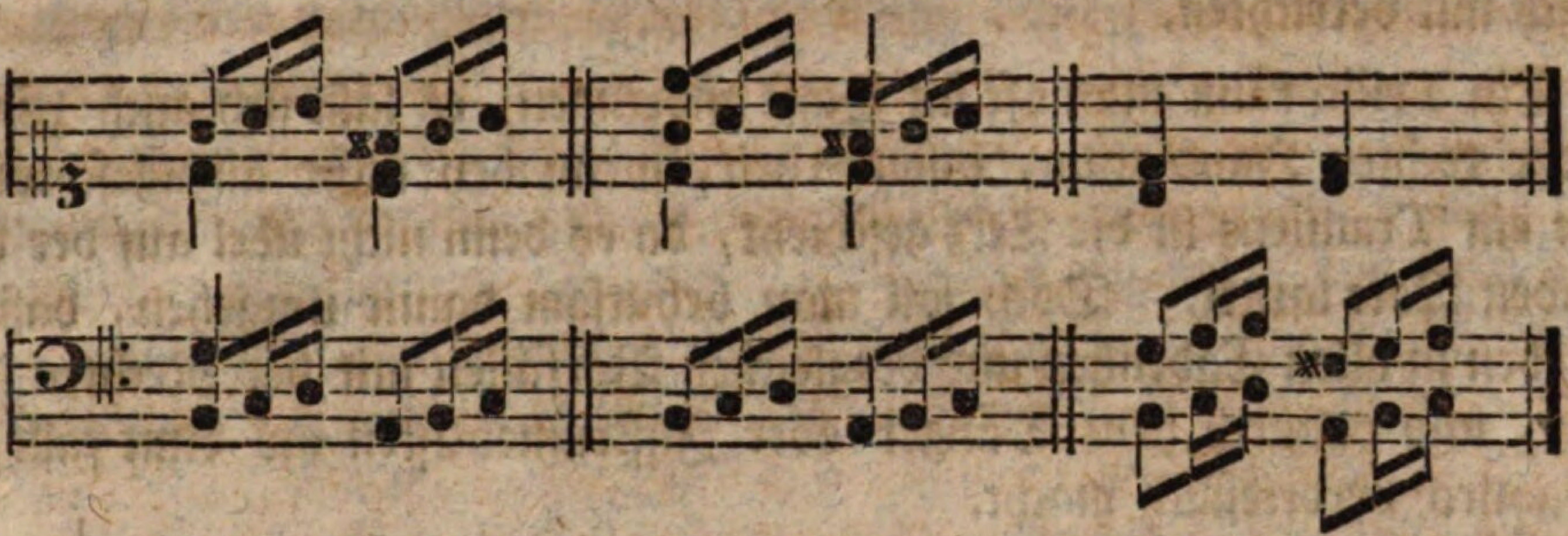


Die Tertien tragen auch das ihrige mit bey, und sind sowohl in der obersten Stimme als in einer Mittel-Partie anzubringen, als:

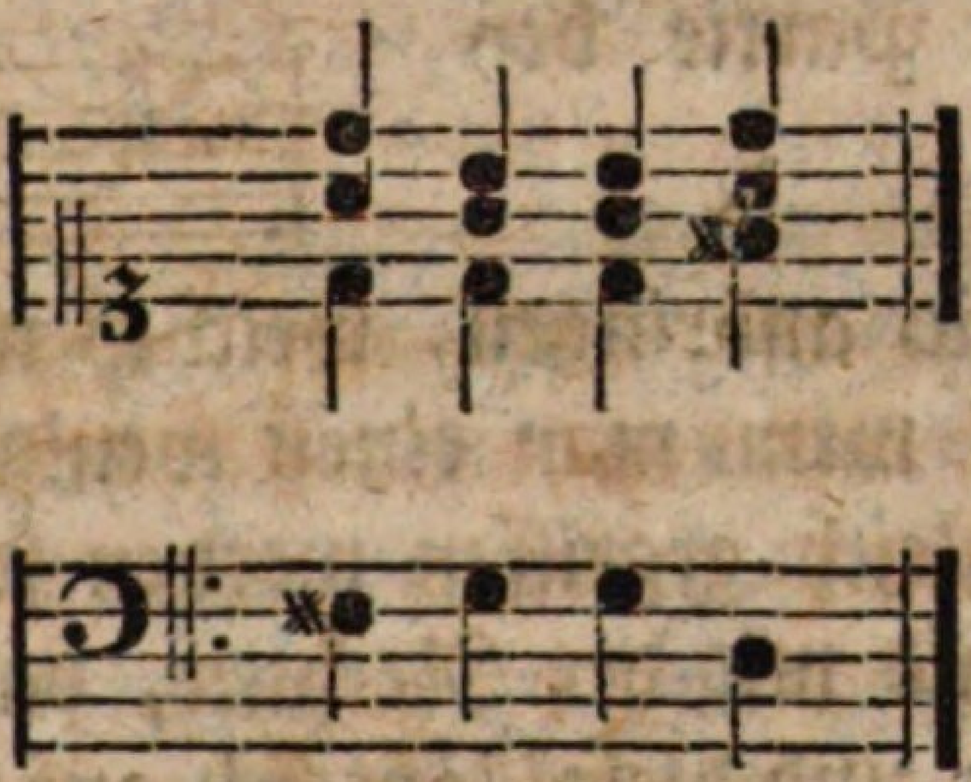
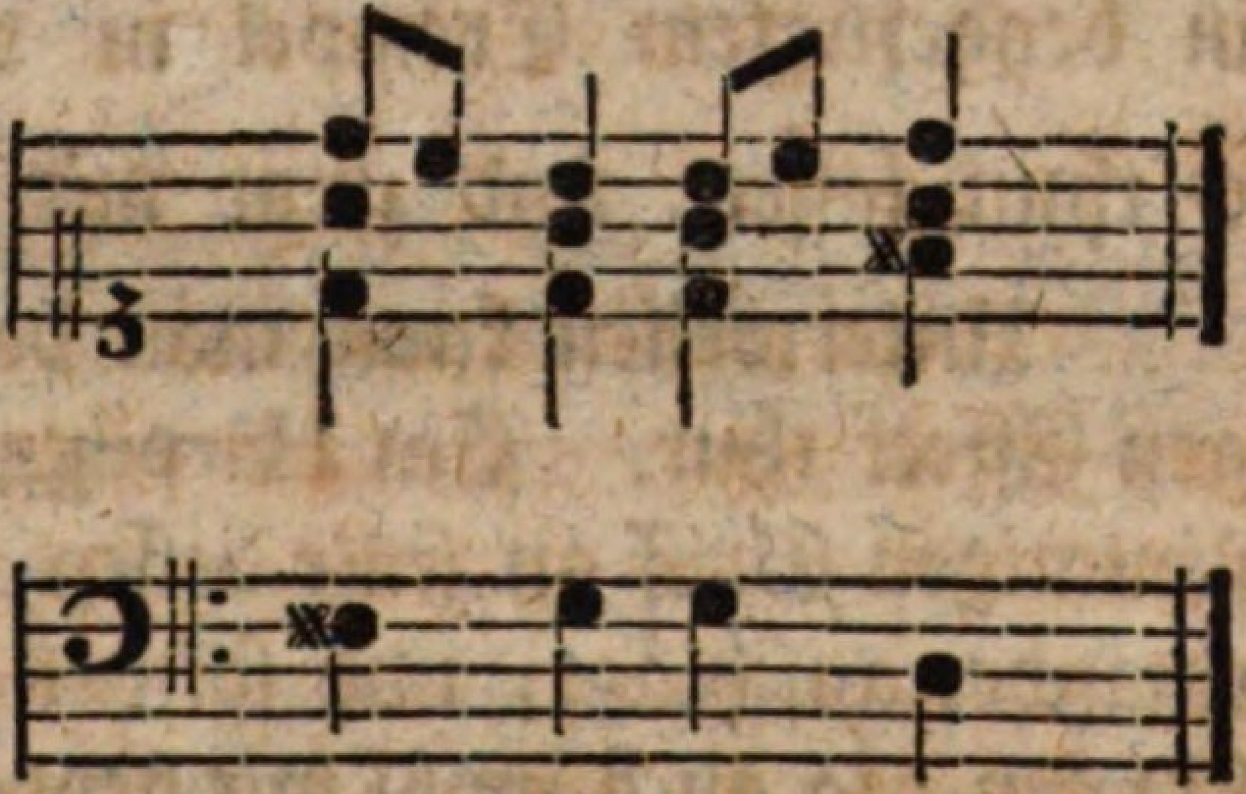


Mit

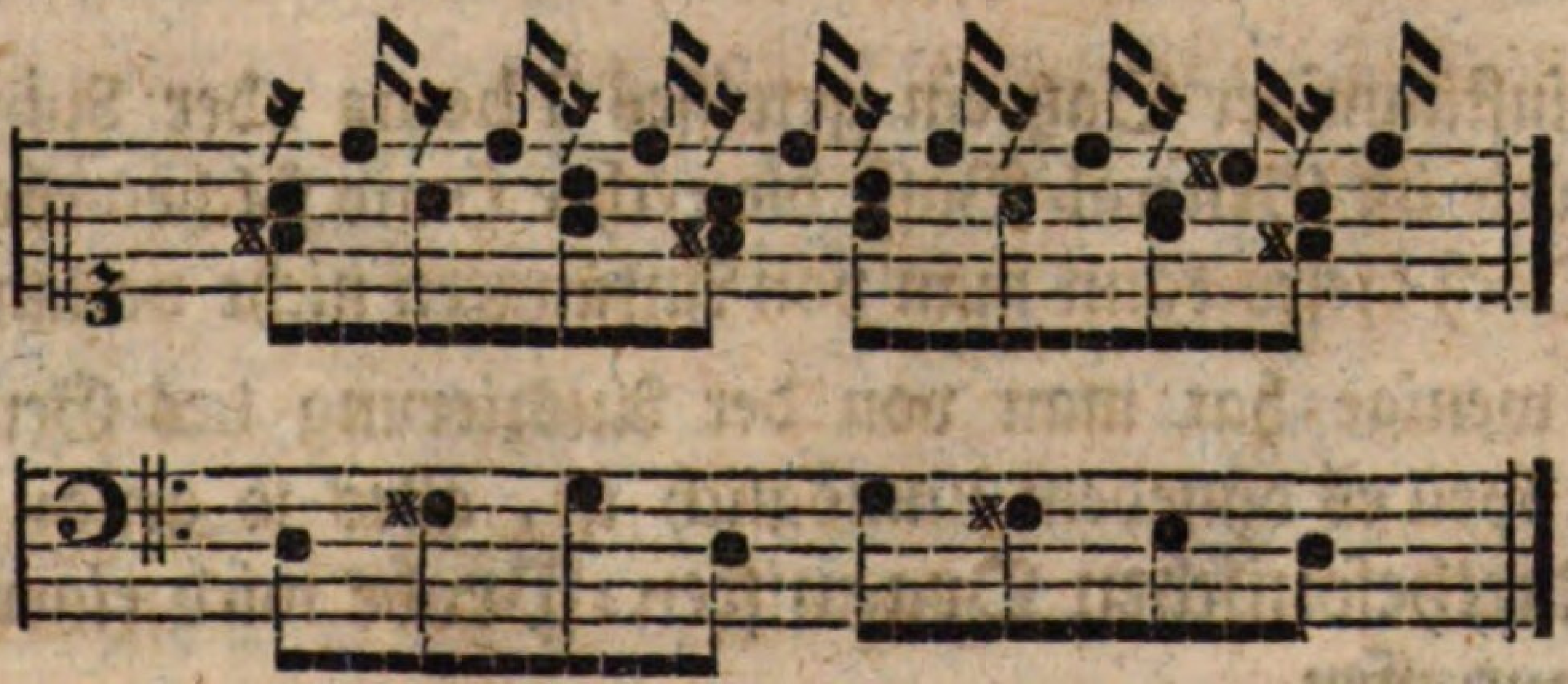
Mit Sexten läßt sichs ebenfalls öfters practiciren.



Wenn eine Stimme um eine Terz springt, kann man das leere Spatium durchlaufen.

An statt  kann man spielen. 

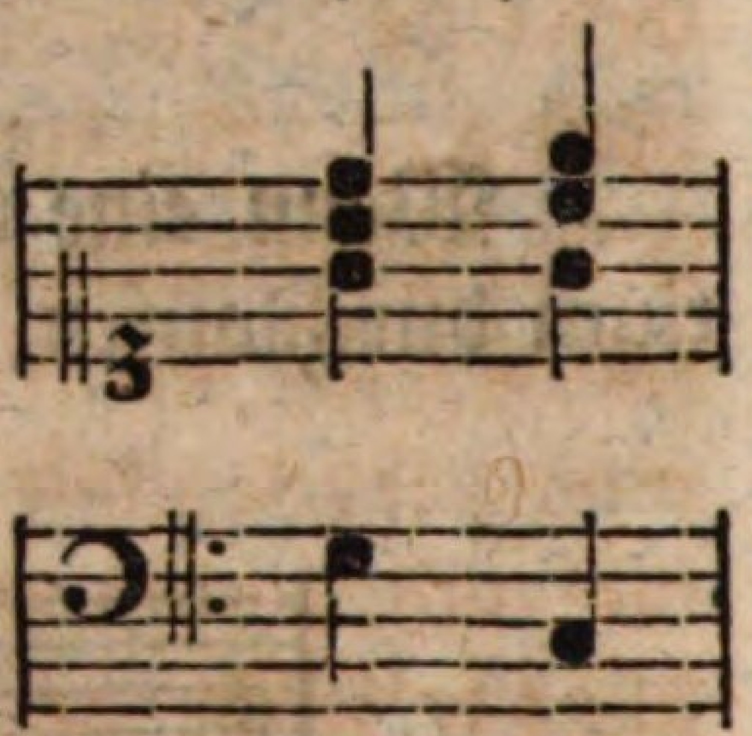
Item, das Brechen oder Nachschlagen klingt nicht uneben, anstatt, daß sonst alle Partien zugleich anschlagen, als:



Und dieses Nachschlagen läßt sich nicht allein in der obersten Stimme, sondern auch in den andern, gar bequem thun, wenn man sie umwendet:

ja es kann es auch die linke Hand, ob sie gleich den Baß in acht zu nehmen, zugleich mit verrichten.

Ein Trillo kann man oft im Basse anbringen, es läßt sich auch zuweilen mit der rechten Hand thun, insonderheit, wenn bey nicht allzugeschwindem Tacte ein Transitus in die Terz geschieht, da es denn nicht übel auf der durchgehenden Note lautet. Doch soll man behutsam damit umgehen, daß man nicht eben in allen Cadentzen und dergleichen Vorfällen mit der Rechten immer trillert, und dadurch dem Sänger oder Instrumentisten ins Amt fällt, und ihn dadurch verdrießlich macht.



Die Mordenten, oder (wie sie etliche nennen) die Triller von unten auf, können nicht selten in der Mittel-Stimme gebraucht werden, und würde sichs in beygefügtem Exempel in der andern Partie bey c̿ thun lassen, und zwar mit h und c̿.

Unterweilen kann man das Harpeggio anbringen, welches nicht geringen Effect thut. Ein Harpeggio aber ist, wenn man einen wenig oder vielstimmigen Griff an statt dessen, daß er zugleich gegriffen werden sollte, nach einander anschlägt, und solches geschieht bald mit der Rechten, bald mit der Lincken, ja auch wohl mit beyden Händen: und dieses läßt sich auf sehr vielerley Art thun.

Die Schleifer lassen sich auch so wohl im Basse als Ober-Partien anbringen.

Wenn ein einstimmiger Satz ein gewisses Thema oder Subjectum hat, soll man zusehen, wie im General-Basse die rechte Hand solches ebenfalls nachahmen könne. Doch dieses kann man von Anfängern nicht verlangen.

Nur dieses wenige hat man von der Auszierung des General-Basses anführen wollen, weil es ohnedem unmöglich ist, alles so genau zu beschreiben. In der Matthesonischen Organisten-Probe wird einer genugsame Anleitung hierzu antreffen.

XXIV. Ein Recitativ ist ein besonderer Stylus, sowohl in der Poesie als in der Music.

Anlan-

Anlangend die Poesie, so muß ein Musicus auch davon urtheilen können, ob er gleich selbst kein Poete ist. Und daher kann folgendes zur kürtzlichen Unterweisung dienen.

Die Recitative kommen vor in Cantaten, Soliloquien, Serenaten, Oratorien, Pastorellen und Opern, und werden zwischen die Arien gesetzt. Die Verse pflegen jambischer Art zu seyn, das ist: Sie fangen sich mit kurtzen Sylben an, als: Verstand, beliebt, erwacht, bedencken ꝛc. Doch kann bisweilen eine Sententz, die was sonderbares ausdrücken soll, Trochäisch oder Dactylisch seyn. Je weniger nun die Verse von Sylben, je besser sind sie zur Composition. In den Reimen bedient sich der Poet auch der Freyheit, daß er dieselben nicht eben allezeit auf einander folgen läßt, sondern sie mehr als in anderer Poesie vermischt, da denn manche Zeile auch wohl dreymal gereimt ist, wohingegen auch zuweilen eine gar ungereimt stehen bleiben kann, wenn es nur nicht zu oft geschieht. Daneben muß eine gewöhnliche Schreibart, welche nicht zu hoch, doch aber dabey sinnreich ist, gebraucht werden.

Anlangend die Music, so muß ein General-Bassiste wissen:

1. Daß sich der Vocaliste niemahls an den Tact binde, sondern seine Freyheit brauche, dannenhero die Singe-Stimme allemahl über den General-Baß geschrieben zu seyn pfleget, damit der Accompagniste sich darnach richten und nachgeben könne.

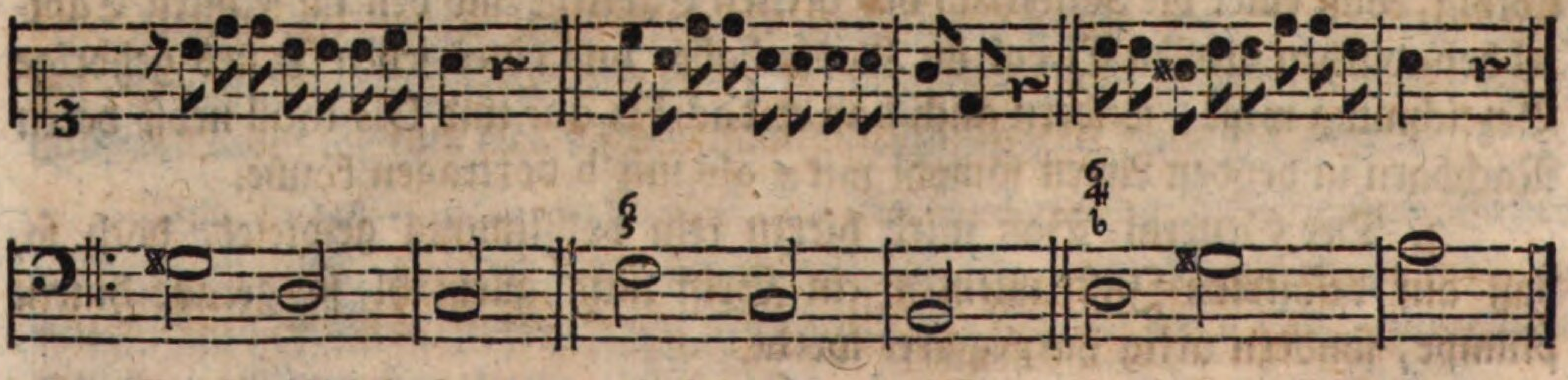
2. In der Ausweichung der Töne kehret man sich an keine Regel. Und weil manchesmahl eine Ausweichung in einen weit entlegenen Ton gemacht wird, da die ✕ oder b häufig vor den Noten gefunden werden, so ist nicht nur nöthig, daß einer die Schemata des dritten Capitels und den im sechsten Capitel befindlichen grossen Circul im Kopfe habe, und eines jeden Tones gehörige Bezeichnung wisse, sondern auch daß er das Fis dur und Dis moll nebst deren Nachbarn in beyden Arten sowohl mit ✕ als mit b vortragen könne.

3. Der General-Baß wird hierzu fein vollstimmig gespielet, doch so, daß auf besaiteten Instrumenten ein Griff nicht allemahl so gerade hinein plumpe, sondern artig harpeggiret werde.

4. Das Harpeggio muß kurtz und nicht immer auf einerley Weise, sondern auf veränderliche Art gemacht werden, worauf es stille liegt, bis wieder eine neue Harmonie kömmt.

5. Auf den Pfeif-Instrumenten, als Orgeln, Positiven und Regalen braucht man zwar das Harpeggio nicht so sehr, hingegen aber, wenn der Baß sehr lange Noten zu halten, so hebt man wohl zuweilen die Hand auf, und pausiret bis zum nächsten Accorde, um den Vocalisten desto deutlicher zu hören, und niemanden mit dem lang-aushaltenden Geheule des Pfeifwercks einen Eckel zu machen.

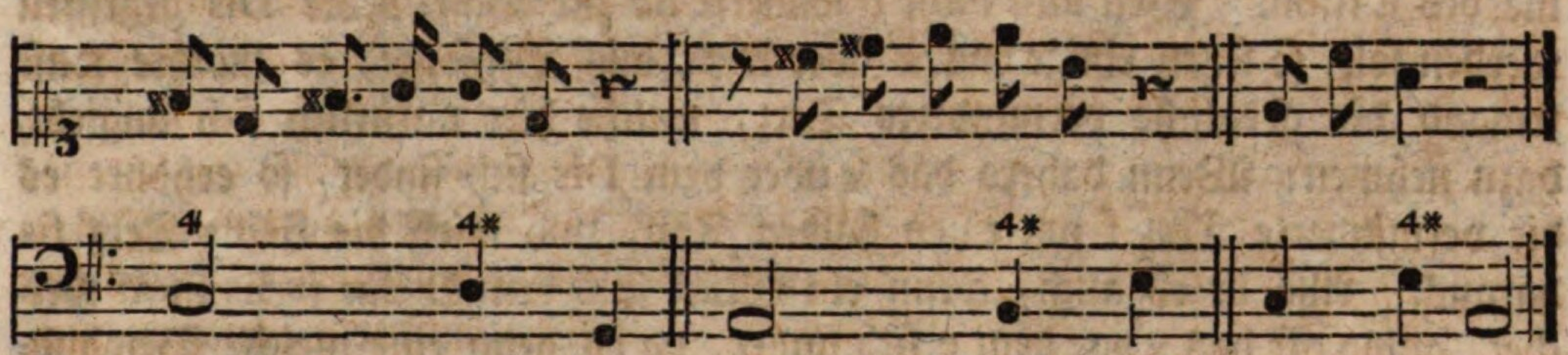
6. Die Umwendung der Partien kömmt nirgend so häufig vor, als in Recitativen, und muß wohl in acht genommen werden; massen dieselbe bey einem unbezifferten Basse nicht immer aus der Vocal-Stimme, sondern vielmehr ex praxi gefunden werden kann. Und daher würde ein ungeübter, bey folgendem ersten Exempel zur zweyten Note d, weil die Ober-Stimme h angiebt, die 3 und 6 nehmen, da doch die Verkehrung der Partien 4 erfordert. In dem zweyten Exempel wird auch zur zweyten Baß-Note c in der Ober-Stimme nur die blosse Sexte a angegeben, weil es aber eine Umwendung der Partien, so gehöret $\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}$ darüber. In dem dritten stehet über der ersten Baß-Note mit Signaturen alles, was dazu accordiren soll; über der zweyten aber stehet nichts, indessen ist dieselbe dennoch nichts anders, als eine Umwendung der Stimmen und gehöret $\begin{smallmatrix}\flat 7\\5\natural\\3\end{smallmatrix}$ darüber. Denn wenn einer in dergleichen Fällen sieht, wie nach einer Dissonantz eine Baß-Note folget, bey welcher keine Resolution zu machen, so muß er schon urtheilen, daß es eine Umwendung der Partien seyn müsse.



Es wird Cap. VII. mehr von den Umwendungen der Stimmen gehandelt.

7. Es

7. Das Recitativ hat auch eigene Final-Cadentzen, da denn, wenn die Singe-Stimme geschlossen, der General-Baß nachzuschlagen pfleget, wie im folgenden zu sehen.



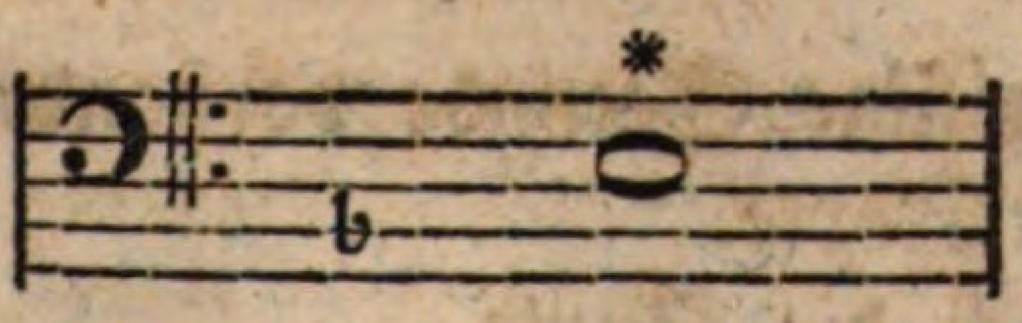
Im siebenden oder letzten Capitel werden auch hier und da einige Anmerckungen über das Recitativ vorfallen.

CAPVT II.

Vom Gebrauche der Signaturen.

I.

Wo über einer Note ein ✻ stehet, da greift man die große Terz; und wenn eine Quinte dazu genommen werden soll, so muß es allemahl die völlige seyn, obgleich das Systema eine andere enthalten sollte. Wenn daher in einem Stücke aus dem F dur über dem e folgender massen ein ✻ sich findet:



so gehöret die völlige Quinte h dazu, und nicht die falsche, obgleich vorne bey dem Schlüssel das b vorgezeichnet ist.

Doch es kommen auch Fälle vor, da das überstehende ✻ nicht die große, sondern die kleine Terz, bedeutet. Zum Exempel: wenn ein Stück aus dem

dem C dur gehet, findet sich öfters das x vor dem D, so heißt die Note Dis, und giebt zu verstehen, daß der Haupt-Ton C dur, woraus das Stück gesetzet, nunmehro in E moll gewichen sey, ist also berührtes Dis die Septime des E moll. Weil nun nicht F sondern fis zur Baß-Note Dis gegriffen werden soll, so setzen einige das x über Dis, aus Beysorge, es möchte sonst jemand die greuliche verminderte Terz, welche hier natürlich sich angiebt, dazu nehmen: Wenn dahero das x über dem Dis sich findet, so erhöhet es die verminderte Terz f um einen halben Ton, und wird die kleine Terz fis daraus. Also ist es auch, wenn ein Stück aus dem D dur in fis moll weichet, allwo oft das x vor dem e sich findet, da es denn eine gleiche Bewandniß mit dem bereits angeführten hat; und so weiter in andern Tönen. Da aber eines jeden Tones Septime natürlich keine andere als die kleine Terz erfordert, so geschieht es auch nur selten, daß das unnöthige x darüber stehet, welches an einer solchen Stelle fast mehr irre macht, als zu rechte weiset. Wenn sonst dieses Zeichen über einer Baß-Note stehet, so ist dieselbe gemeiniglich Dominans. Doch wo ein Moll-Stücke dur aushält, so hat die Finalis solchen gleichfalls über sich.

II. Hingegen wo b über der Baß-Note gefunden wird, nimmt man die kleine Terz.

III. Wenn eine 2 über einer Note stehet, so wird die Quarte und Sexte dazu genommen.

IV. Zu $\frac{4}{2}$ gehöret noch die Sexte.

V. Weil auch die Secunde mit der Quinte vorzukommen pflegt, so hatman nur hierbey zu erinnern, daß man alsdenn die Secunde verdoppeln müsse.

VI. Wenn eine übermäßige Secunde vorhanden, so greift man dazu die übermäßige Quarte und Sexte.

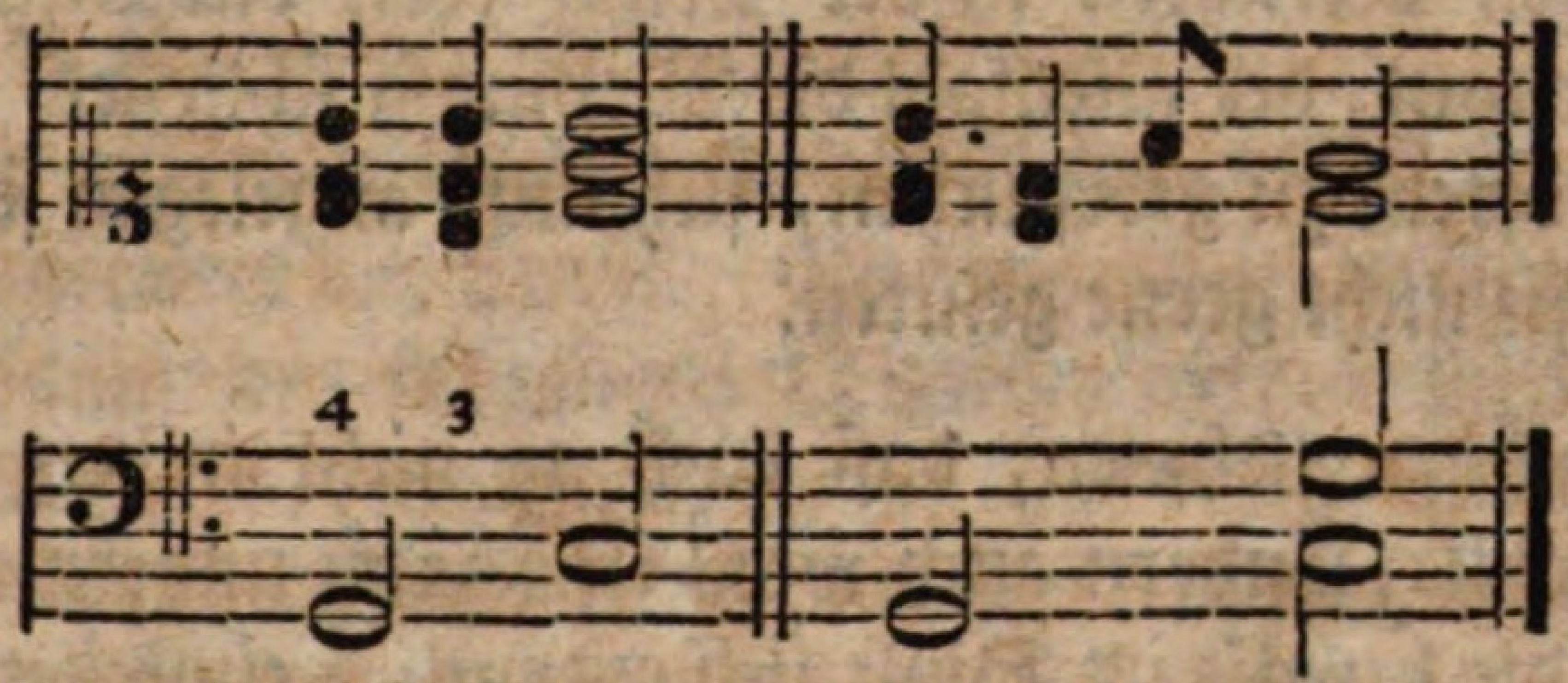
VII. Zu $\frac{4}{3}$ gehöret noch die Sexte.

VIII. Da 4 3 stehet, gehöret zur Quarte annoch die Quinte und Octave, und die darauf folgende 3 bedeutet einen ordinairen Accord; man befleissige sich aber bey einer Cadentz zur 3 auch die 7 zu nehmen.

Weil diese Signatur zur Cadentz oder Formal-Clausel gehöret, so ist dabey zu erinnern, daß man beym Schlusse derselben die Quinte nicht gerne in

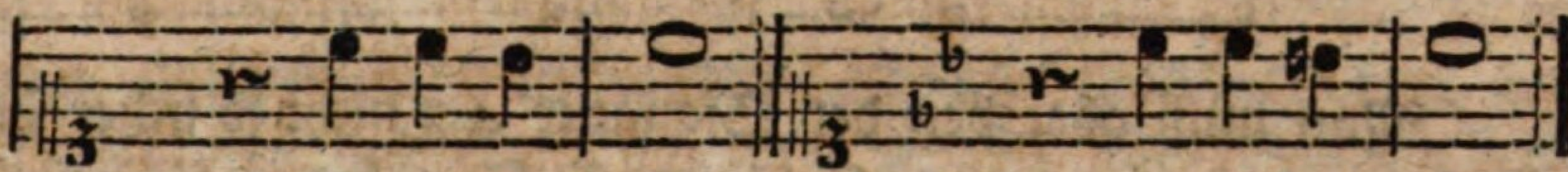
der

der alleroberſten Stimme dulde, und alſo ſpielet man an ſtatt des folgenden erſten Exempels lieber das zweyte.

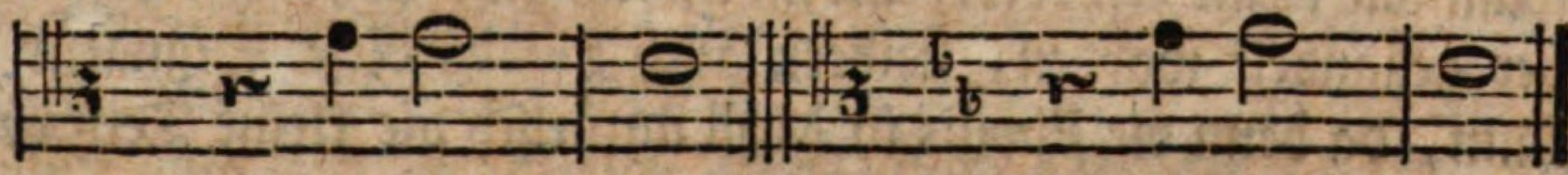


Sonſt iſt zu mercken, daß die Cadentzen in vier Clauſeln getheilet werden, als da ſind:

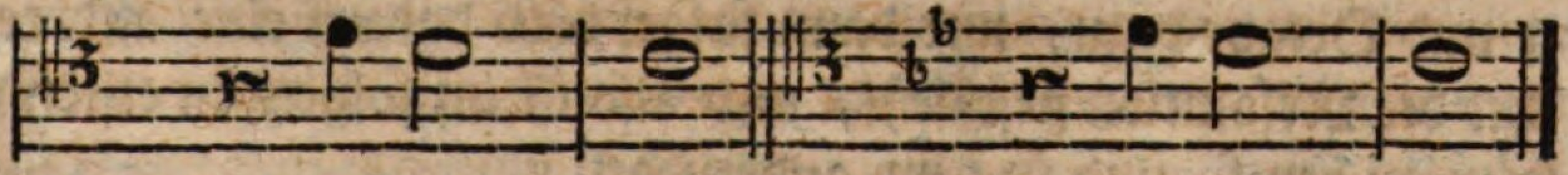
1. Die Diſcantiſirende.



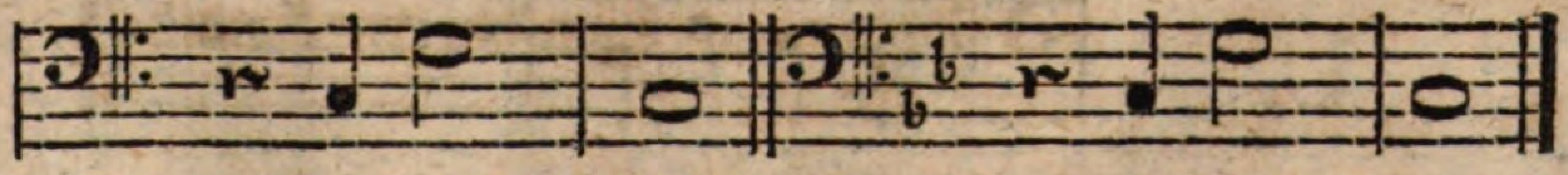
2. Die Altiſirende.



3. Die Tenoriſirende.



4. Die Baſſirende.

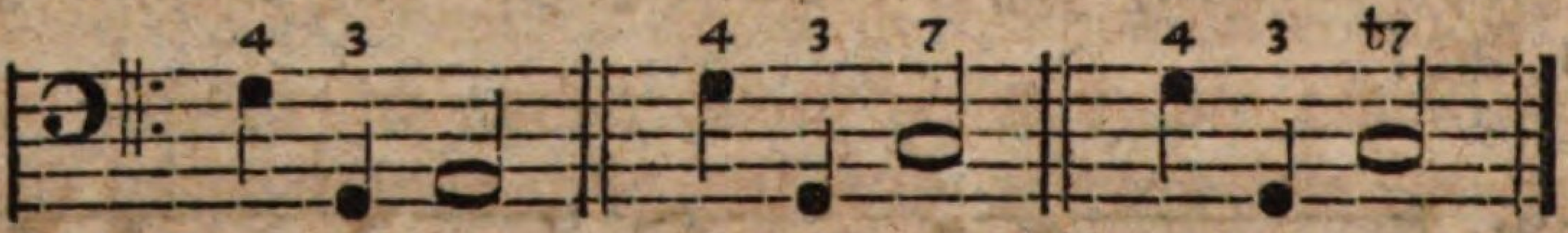


Und da dieſe Termini zuweilen vorkommen, ſo hat man nicht umhin gekonnt, ſie hier mit einflieſſen zu laſſen. Man kann aber die Clauſeln unter einander verwechſeln, daß bald dieſe bald jene unten oder oben ſtehet; doch die eintzige Baß-Clauſel will ihren Sitz unten alleine behalten. Von dieſen Clauſeln

Clauseln aber sind die beyde, als die Discantisirende und die Tenorisirende die vornehmsten, indem dieselbe die rechte Haupt-Melodie führen.

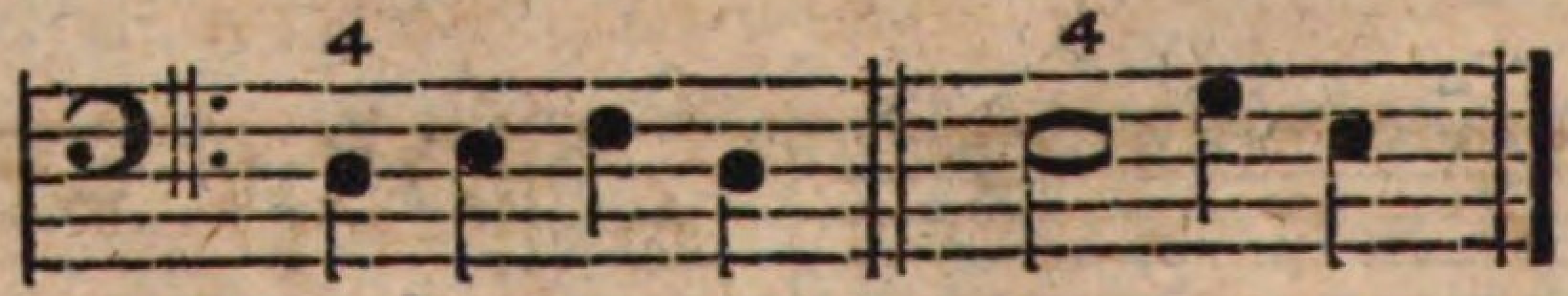
Die Cadentzen verrichten in der Musik eben dasjenige, was in einer Schrift der Punct thut, der allemahl die Meynung schliesset: Daher ein Componiste, dieselben öfters zu gebrauchen, sich muß angelegen seyn lassen. Doch in Fugen werden sie nicht gerne gelitten.

Noch ist in acht zu nehmen, daß nach 4x nicht immer die im Basse erwartete Chorda finalis, sondern auch wohl eine gantz unvermuthete Note folge, oder aber, wo ja die Finalis im Basse sich ordentlich einstellet, so hat sie doch manchmal die Septime über sich, als:



Man muß aber bey der Signatur 4 3 nicht so sicher seyn, und etwann glauben, daß die 3 allemahl die grosse Terz bedeute, weil sie auch dann und wann die kleine erfordert, indem nicht allein Chorda dominans, wovon bisher gehandelt worden, sondern auch Finalis diese Signatur über sich haben kann, da denn die Finalis in Moll natürlich die kleine Tertz verträgt.

IX. Wo über einer Baß-Note die 4 gantz allein stehet, so gehöret die Quinte und Octave dazu, und dann folget bald darauf eine andere Note, bey welcher die Resolution geschieht, und also ist im folgenden ersten Exempel die Resolution bey f, und in dem andern bey g.



X. Zu 4+ nimmt man die Secunde und Sexte.

XI. Zur veminderten Quarte, welche sehr selten gebraucht wird, greifet man die Sexte, so man zu verdoppeln pflegt.

XII. Zur falschen Quinte kommt Tertia und Sexta.

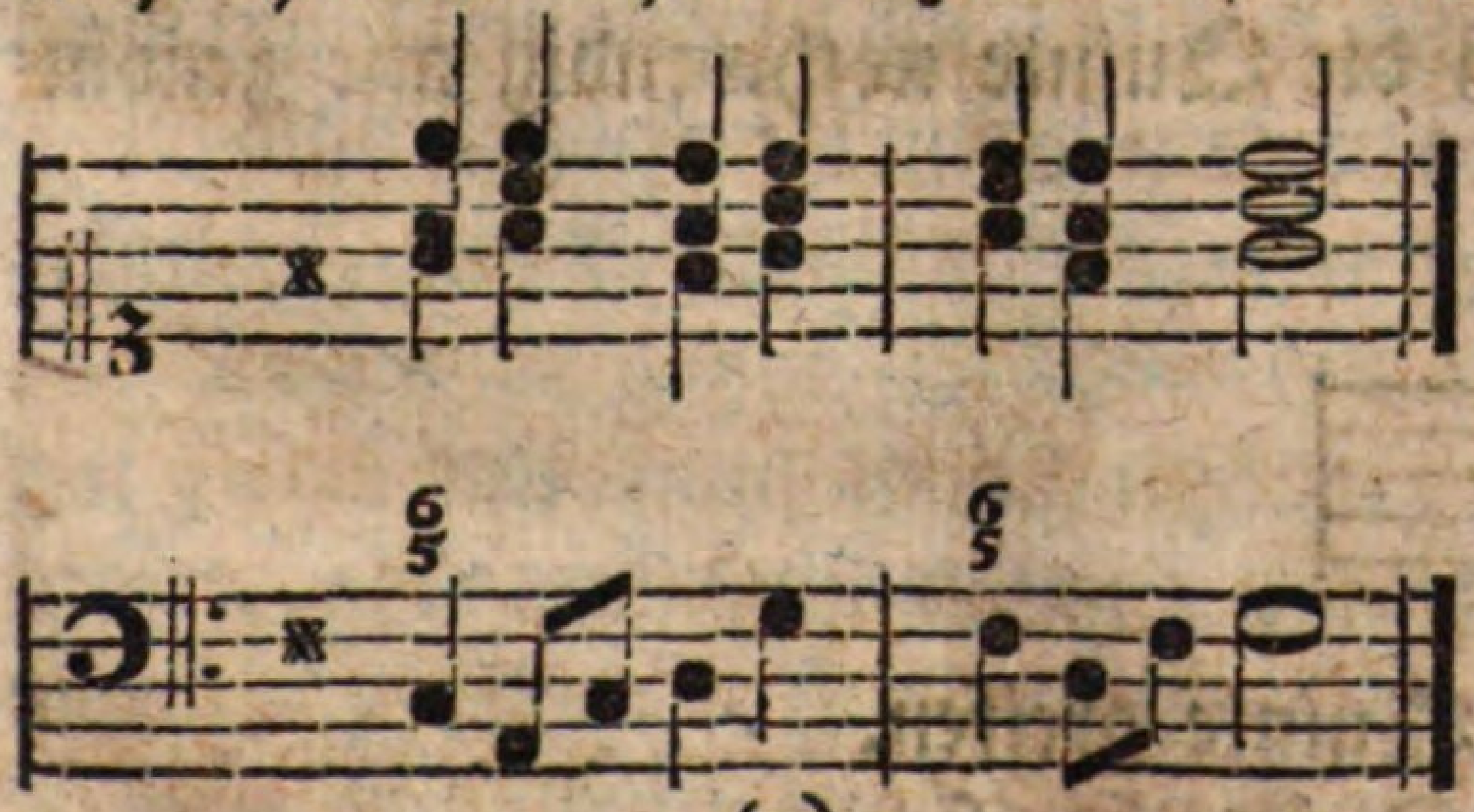
XIII. Zur übermäßigen Quinte, wenn der Baß schon liegt, wird die Secunde und

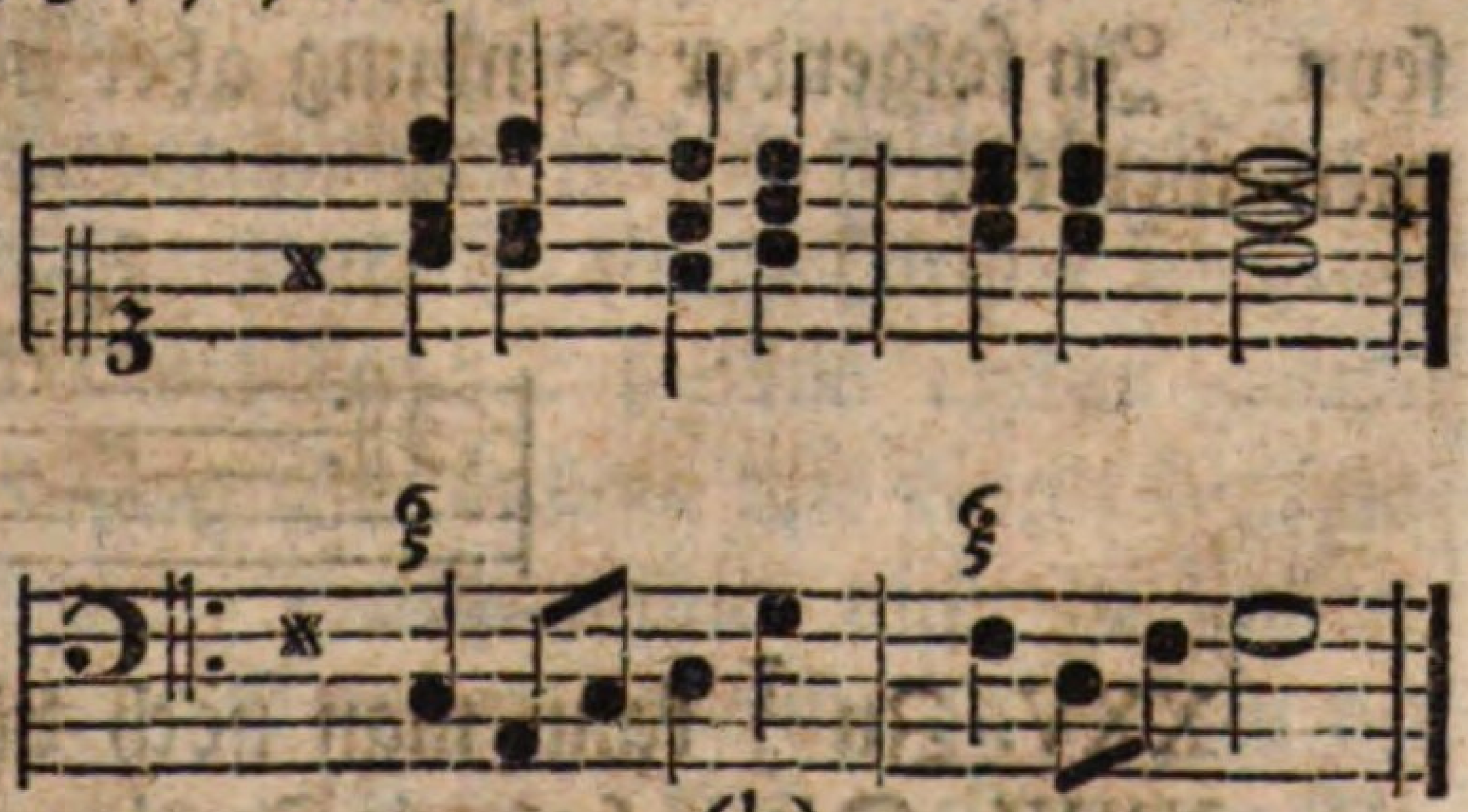
und Septime genommen. Liegt aber nicht der Baß vorher, so kann man die Tertie und Septime dazu greifen. Davon ist ein mehres im letzten Capitel zu lesen.

XIV. Zu 56 kömmt die Tertie und Octave.

XV. Zu 65 nimmt man auch die Tertie und Octave.

XVI. Zu $^{6}_{5}$ gehöret die Tertie. Hierbey ist zu erinnern, daß diese Signatur eigentlich über der steigenden Quarte, wie auch über der steigenden Septime ihren Sitz habe, und fälschlich oft über der Quarte mit 56 oder 65, über bemeldter Septime aber mit 65 beziffert befunden werde: Daher denn nöthig ist, daß einer die Schemata des hierauf folgenden dritten Capitels wohl inne habe, und an diesen beyden Stellen die nach einander gesetzten Ziffern zu besserer Ausfüllung lieber zugleich anschlage. Bey dieser Signatur fehlen auch die ungeübten, daß sie zuweilen die 5 nicht lange genug liegen lassen, sondern so accompagniren, wie unten bey (a) zu sehen, da doch dieses Exempel so gespielet werden muß, wie bey (b) gelehret wird; denn der Ton ist G dur, und also ist die erste Baß-Note c des Tones Quarte, und die überstehende 5 heißt alsdenn g, welches sonst eine reine Consonantz machet, hier aber als eine Dissonantz angesehen wird, und sich resolviren muß; Weil aber die Resolution bey der zweyten und dritten Baß-Note nicht geschehen kann, so muß der völlige Griff liegen bleiben, bis bey der vierten Baß-Note, welche d heißt, wo sich das g in fis resolviren kann. Die sechste Baß-Note heißt fis, und ist des Tones aufsteigende Septime mit $^{6}_{5}$, und die überstehende 5 ist natürlich hierzu die falsche Quinte c, nehmlich eine Dissonantz, die auch so lange liegen muß, bis sie Gelegenheit findet sich einen Grad herunter ins h zu resolviren, welches nicht eher als bey der letzten Baß-Note g geschehen kann.


(a)


(b)

XVII. Wo $\substack{6\\4}\substack{5\\3}$ vorkömmt, da greifet man die Octave dazu. Diese Signatur wird auch an statt $\substack{5\\4*}$ zur Cadentz gebraucht.

XVIII. Die Signatur 6 bedeutet, daß die Quinte weggelassen, und an deren Stelle die Sexte genommen werden soll. Oder es ist eben das, wenn ich sage: Zur Sexte gehöret die Tertie und Octave.

XIX. Die kleine Sexte hat allemal die kleine Tertie und Octave bey sich; hingegen hat die große Sexte bald die große, bald die kleine Tertz, nachdem es der Ton natürlich erfordert.

Im folgenden dritten Capitel wird sich umständlicher zeigen lassen, was zu einigen Sexten annoch gehöret, woselbst man wird zu unterscheiden haben, ob dieselben über der Secunde, Tertie, Quarte, Sexte oder Septime des Tones stehen.

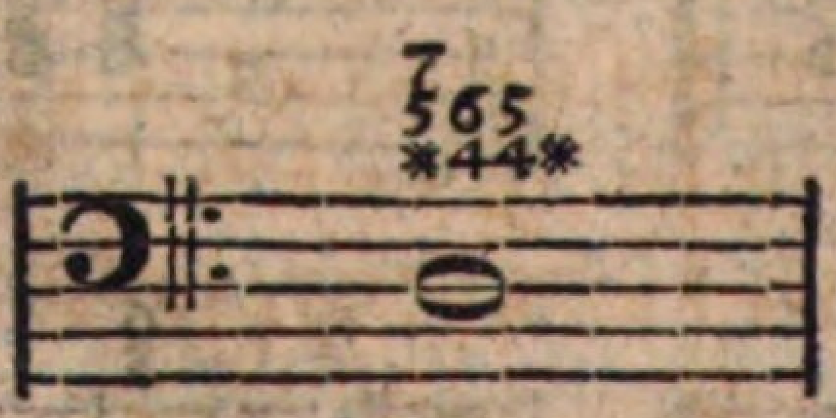
XX. Wo viele Sexten nach einander folgen, da braucht man gemeiniglich, zu Vermeidung fehlerhafter Fortschreitungen, nur die 3 zur 6, und zwar also, daß die Sexte immer die alleroberste Stimme sey. Man möchte denn, so viel sichs thun ließe, die Gegenbewegung gebrauchen, da man die Octave mit nehmen, oder auch an deren Stelle die Sexte oder Tertz verdoppeln kann.

XXI. Die übermäßige Sexte wird begleitet von der Tertie, und der allhier schon natürlichen übermäßigen Quarte.

XXII. Zu $\substack{7\\6}$ gehöret eigentlich nur die Tertie, wo nicht der Componiste erst aus der 4 in die 3 resolviren will.

XXIII. Zur 7 wird die Quinte und Tertie gegriffen.

XXIV. Zu 7 6 gehöret nur die Tertie, welche man verdoppeln kann. Die Quinte kann endlich auch bisweilen zur Septime genommen werden, so bald jedoch die Sexte gerühret wird, muß sie schon wieder weggenommen seyn. In folgender Bindung aber muß die Quinte nothwendig mit genommen werden.



XXV. Zu $\substack{7\\4\\2}$ kann man noch die Quinte greifen.

XXVI. Die 9 hat die Tertie und Quinte bey sich.

XXVII. Zu 98 nimmt man die Tertie und Quinte.

XXVIII. Zu $\begin{smallmatrix}9\\4\end{smallmatrix}$ wird die Quinte genommen.

XXIX. Zu $\begin{smallmatrix}9\\6\end{smallmatrix}$ gehört die Tertie.

XXX. Zu $\begin{smallmatrix}9&8\\7&6\end{smallmatrix}$ muß die Tertie gegriffen werden.

XXXI. Die Ziffern 10, 11 und 12 heissen Decima, Undecima und Duodecima, welche von einigen unnöthig gebraucht werden. Es ist aber Decima nichts anders, als eine Tertie, die Undecima eine Quarte, und die Duodecima eine Quinte.

XXXII. Die Zifeern, so über einander stehen, werden zugleich gespielt, die aber nach einander folgen, werden auch nach einander gespielt. Mancher sollte wohl meynen, daß diese Erinnerungen unnöthig; allein man hat doch aus der Erfahrung, daß die Anfänger oftmals hierbey in Zweifel stehen, und ohne Unterricht nicht fortkommen können.

XXXIII. Es kömmt auch, daß eine Note nicht gerade über sich, sondern auf der rechten Seite beziffert ist, alsdenn wird die Baß-Note in zwey Theile getheilet, so, daß man zur ersten Hälfte accompagniret, was natürlich dazu gehöret, und zur andern, was die auf der rechten Seite stehende Ziffer erfordert.

XXXIV. Die Zahlen werden allemahl so gerechnet, wie sie sich im System natürlich finden. Zum Exempel, wenn im General-Basse aus dem D moll oder D dur über dem Cis die 5 stehet, so ist dadurch nicht die rechte Quinte, gis zu verstehen, sondern man soll die falsche g gebrauchen, weil im gantzen System kein natürliches gis anzutreffen; item im G moll und dur, da man etwan über das Fis die 5 möchte gesetzt haben, nimmt man nicht die rechte Quinte cis, sondern nur die falsche, nehmlich c. Und also wird es auch mit allen andern Signaturen gehalten.

Alle in diesem Capitel enthaltene Bezifferungen sind in folgende Tabelle gebracht, um dieselben insgesammt desto bequemer in einem kurtzen Begriffe vor Augen zu haben. Wobey noch zu mercken, daß, wo einige Ziffern mit x oder mit einem Strich erhöhet, und hingegen andere mit einem b erniedriget, oder auch sonst mit dem ♮ vorkommen, welche allhier nicht zu finden, man zu denselben doch eben diejenigen Stimmen nehme, welche zu den in der Tabelle enthaltenen natürlichen Bezifferungen gehören. Und weil in den Re-

geln selbst bey einigen Signaturen noch eins und das andere erinnert seyn möchte, so zeiget die Tabelle zugleich bey jeder Signatur die Nummer der Regel, damit man sie alsobald aufschlagen könne.

Signaturen-Tabelle.

Die gebräuchlichsten Signaturen.	Die dabey erforderlichen Stimmen.	Vermöge vorhergehender Regeln sub Num.
✱	8 5	I
♭	8 5	II
2	6 4	III
4 2	6	IV
5 2	2	V
übermäßige Secunde.	6 4̸	VI
4 3	6	VII
43	8 5	VIII
4	8 5	IX
4̸	6 2	X
verminderte Quarte.	6 6	XI
5♭	6 3	XII
übermäßige Quinte.	7 2 | 7 3	XIII
56	8 3	XIV
65	8 3	XV
6 5	3	XVI
65 43	8	XVII
6	8 3	XVIII
6♭	♭8 3	XIX
übermäßige Sexte.	4̸ 3	XXI
7 6	3	XXII
7	5 3	XXIII
76	3	XXIV
7̸ 4 2	5	XXV
9	5 3	XXVI
98	5 3	XXVII
9 4	5	XXVIII
9 6	3	XXIX
98 76	3	XXX

CAPVT

CAPVT III.

Von der Töne natürlichem Umfange und Begleitung.

Der fleißige **Heinichen**, da er in seinem letzt ausgegebenen oder neuesten Wercke vom General-Basse unter andern auch gewisse Regeln giebt, was durch die gantze Octave zu jeder Baß-Note accordiren soll, gedencket daneben anderer, welche vor dem etwas davon geschrieben. Allein, wie man sieht, ist ihm der Frantzose **Campion**, ein Theorbiste, nicht bekannt gewesen, der ein kleines artiges Tractätgen, genannt: Traité d'Accompagnement & de Composition selon la Regle des Octaves de Musique, bereits Anno 1716, und also sechs Jahre vor dem in seinem Wercke angeführten **Rameau**, ausgegeben, und darinnen die besagte Materie nicht uneben ausführet. Ueberdem so hat, ehe denn das neue **Heinichensche** Werck zum Vorscheine kam, ein etwan neunjähriges Fräulein, so von sonderbarem Verstande und guter Erziehung war, Nahmens **Freudenberg**, eines Hessischen Obersten Tochter, bey ihrem damahligen Hierseyn, ihre in Stockholm erlernete sogenannte **nöthigste Regeln des General-Basses** zu Papiere gebracht, und darinnen eben dasselbe natürliche Accompagnement des Basses angegeben, und ist diese ihre Arbeit so beliebet worden, daß viele davon eine nützliche Abschrift genommen. Indessen ist doch wahr, daß diese Lehrart bisher nicht vielen bekannt gewesen, und daß vorbemeldter **Campion** in seinem Tractätgen selbst gestehet, daß er Bedencken getragen, dieses Geheimniß, so ihm einer Nahmens **Maltot** zum sonderbaren Zeichen seiner grossen Freundschaft offenbaret, gemein zu machen.

Weil nun aber, ohne solches zu verstehen, es einem schwer ankömmt, einen festen Grund in der Musik, und insonderheit im General-Basse, zu legen, oder auch, wie es oft vorfällt, einen unbezifferten Baß zu accompagniren, so ist sothane Materie allhier so umständlich entworfen, daß ein Lernender solches zu begreifen nicht sonderliche Mühe haben wird.

Ehe wir aber weiter gehen, müssen wir wissen, daß in der Music, nach den heutiges Tages gebräuchlichen temperirten Clavieren zu rechnen, vier und zwantzig Töne sind: Denn es finden sich daselbst zwölf unterschiedliche Töne oder Tasten, nehmlich c, cis, d, dis, e, f, fis, g, gis, a, b und h, aus welchem jeden man ein Stücke spielen kann, und also wären solches sonsten nur zwölf Töne; da man nun aber deren einen jeden Dur und Moll hat, so folget daraus, daß zwölf Dur- und zwölf Moll-Töne seyn müssen, welche zusammen vier und zwantzig austragen.

Und daher entstehen in folgenden auch zweyerley Schemata, deren die ersten in zwölf Dur- die letztern aber in zwölf Moll-Tönen bestehen. Nun ist zwar wahr, daß unter den vier und zwantzig Tönen unterschiedliche sind, woraus noch zur Zeit niemahls ein Stück gesetzet; allein wir sehen, wie viele immer mehr und mehr Fleiß anwenden, um die Music auf das höchste zu treiben, und daher können wir nicht wissen, was noch künftig geschehen möchte. Doch es hat der Herr Capellmeister **Mattheson** in seiner **Organisten-Probe** bereits nützliche Exempel von allen vier und zwantzig Tönen gegeben. Ueber dem, so haben ja einige der gebräuchlichen Töne ihre Ausweichungen in die ungebräuchlichen, daher dieselben einem General-Bassisten nicht unbekannt seyn sollen.

Noch ist nöthig allhier zu wiederholen, was Cap. I. Regula I. bey der Octave gesagt worden, daß nehmlich dieselbe aus fünf Tönen und zween grossen halben Tönen bestehe, derowegen sind die in beyden Schematibus befindlichen Ziffern 1 und $\frac{1}{2}$ zwischen die Stufen gesetzt, damit sie zeigen sollen, wo bey 1 die gantzen Töne, und bey $\frac{1}{2}$ die grossen halben Töne anzutreffen. Die obersten Ziffern aber sind die Signaturen, welche jedwede Baß-Note natürlich erfordert.

Sonst hat eine Octave eigentlich sieben Chordas, oder Töne, welche eingetheilt werden in

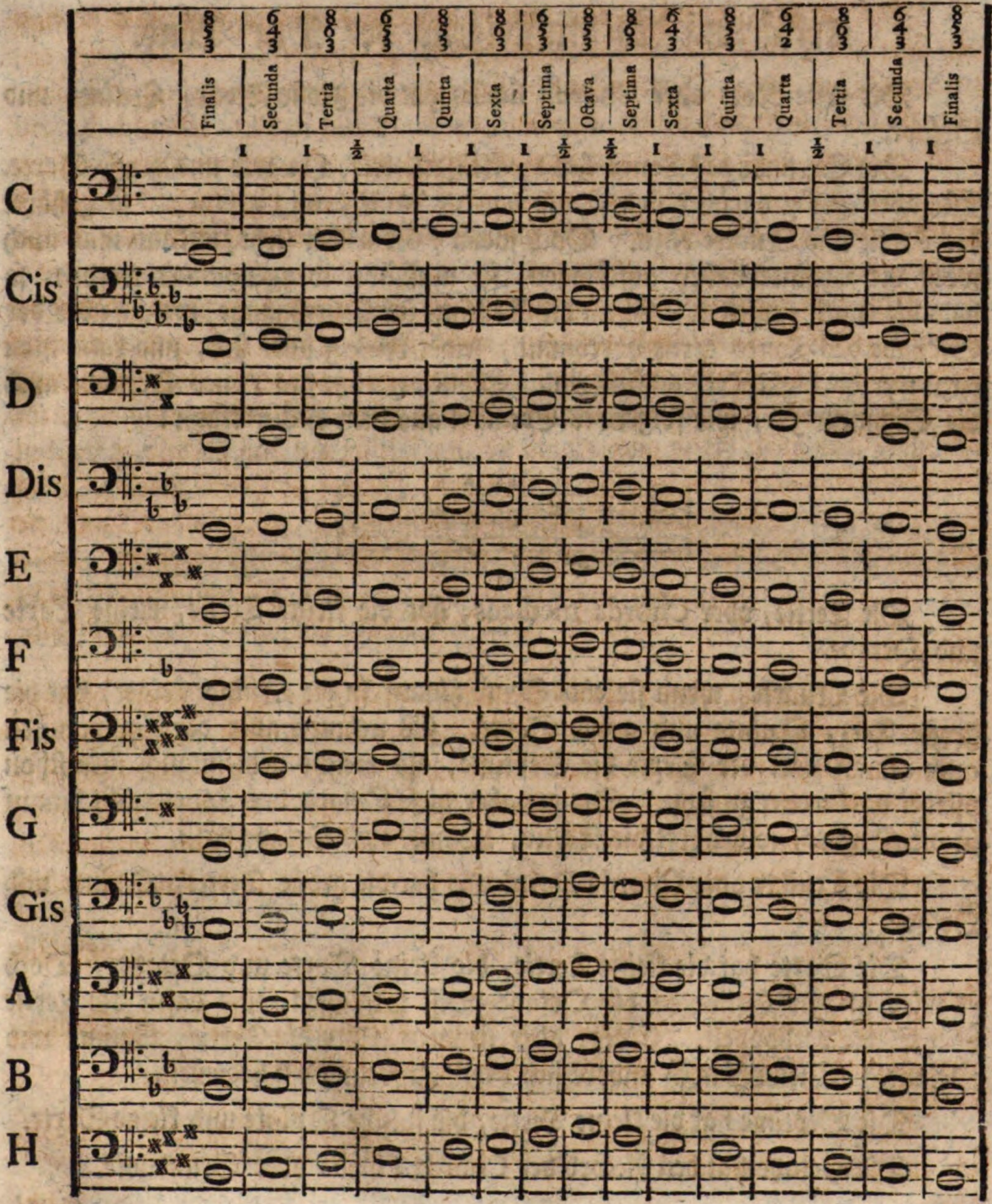
Drey Essentiales, als: Finalis oder der Grundton, Tertie und Quinte.

Zwo Necessarias, solche sind Secunde und Quarte.

Zwo Naturales, nehmlich Sexte und Septime.

Doch dieses hat nicht viel zu sagen, außer daß der Nahme der Essentialium zuweilen vorkömmt.

Sche-

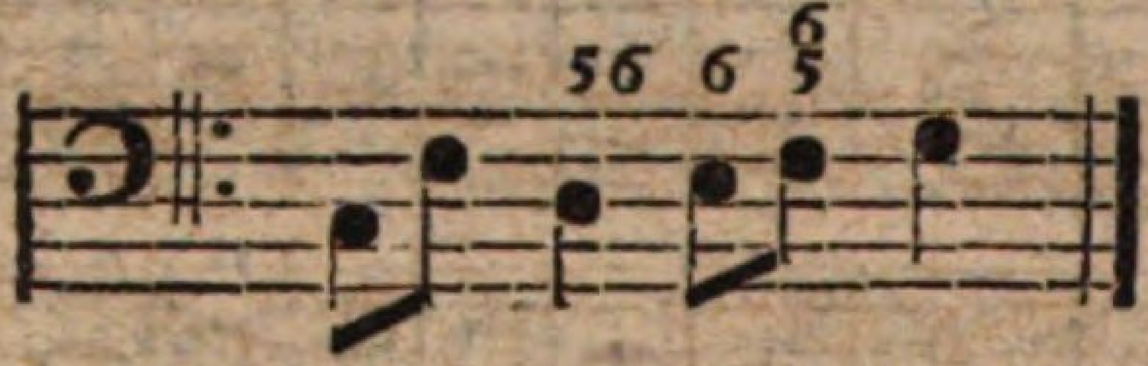

Finalis
Secunda
Tertia
Quarta
Quinta
Sexta
Septima
Octava
Septima
Sexta
Quinta
Quarta
Tertia
Secunda
Finalis
C
Cis
D
Dis
E
F
Fis
G
Gis
A
B
H

Erklä-

Erklärung des Aufsteigens der Dur-Töne.

Die erste Note oder Chorda finalis hat die große Tertie, Quinte und Octave.

Die Secunde des Tones hat die kleine Tertie, Quarte und große Sexte. Wo aber eine 7 darüber steht, und darauf ein Sprung geschieht, so gehöret die Tertie und Quinte dazu. Doch wenn 7 6 darüber steht, so kann man auch wohl die Quinte dabey anschlagen, sie muß aber weggenommen werden, so bald die 6 sich einstellet. Allein die Septime im Durchgange, welche über der Secunde des Tones gerne vorkömmt, leidet keine 5 über sich, und kann man dazu nur die bloße Terz anschlagen. Sonst verträgt des Tones Secunde auch die Signatur 5 6, wie folgendes Exempel aus dem C dur lehret:



Die Tertie, oder Chorda medians, hat die kleine Tertie, kleine Sexte und Octave.

Die Quarte, wenn sie eine Stufe hinauf in die Quinte steiget, hat die große Terz, Quinte und große Sexte. Es nehmen aber die Componisten auch oft an statt der Sexte die Septime, als welche gemeiniglich hier schon pfleget vorbereitet zu seyn. Steiget aber diese Quarte des Tones nicht hinauf in die Quinte, so gehöret die Tertie, Quinte und Octave dazu.

Die Quinte oder Chorda Dominans hat die große Tertie, Quinte und Octave.

Die Sexte hat die kleine Tertie, die kleine Sexte und Octave. Doch es wird in vier Stimmen die Octave meist weglassen, und dafür die Tertie oder Sexte verdoppelt. Einige aber nehmen lieber die Tertie, Quinte und Octave. Wiewohl noch andere sich der Bezifferung 5 6 bedienen.

Die Septime hat die kleine Tertie, die falsche Quinte und kleine Sexte.

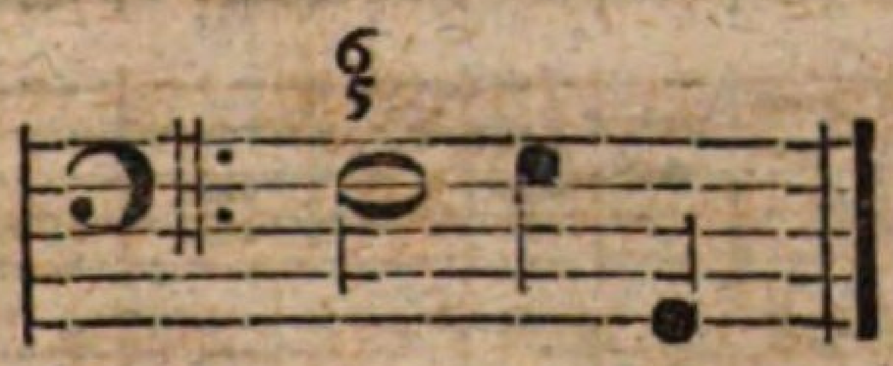
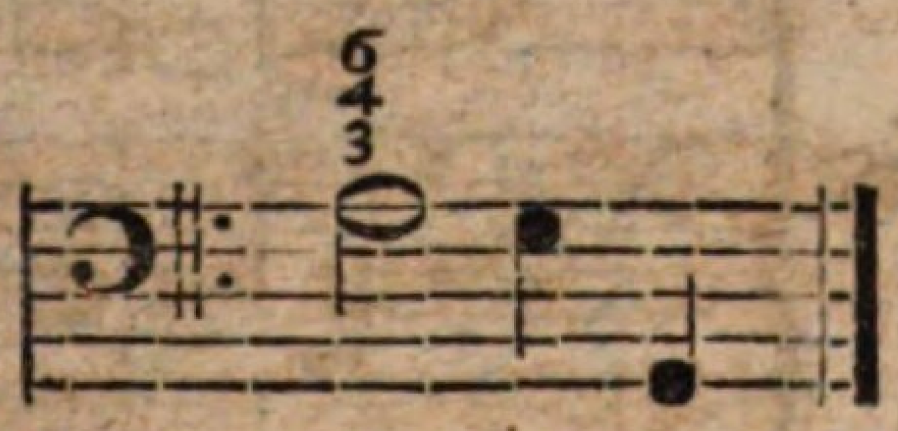
Die Octave hat den Accord der Chorda Finalis oder Grundnote.

Erklä-

Erklärung des Absteigens der Dur-Töne.

Die Septime hat die kleine Tertie, kleine Sexte und Octave. Man verdoppelt aber gerne in vier Partien an statt der Octave die Tertie oder Sexte.

Die Sexte hat die kleine Tertie, Quarte, und große Sexte. Der Herr Capellmeister Heinichen ist zwar in seinem neuen Tractate pag. 765. nicht damit einig, daß man 6 über die Sexte des Tons in Dur setze, weil sie ein neues x angebe, und schon eine halbe Cadenz und Ausschweifung in einen andern Ton sey: Allein, dem sey wie ihm wolle, so klingt doch natürlich nichts anders, und muß er dabey doch endlich selbst gestehen, daß es ein solcher besonderer Fall sey, der so lange gelte, als die Noten gerade in der Ordnung bleiben; Inzwischen kann es auch nicht anders seyn, als daß regulariter und natürlich diese Sexte in der Ordnung in die Quinte des Tons fallen und nicht springen muß. Es begiebt sich auch, daß sie $\frac{6}{4}$ über sich leidet, alsdenn ist es nichts anders, als eine Verwechselung der Partien mit des Tones aufsteigender Quarte; Ist also im nachgesetzten Exempel aus dem C dur die Verwechselung zwischen den beyden halben Noten f und a, denn f ist die aufsteigende Quarte, und a die fallende Sexte.

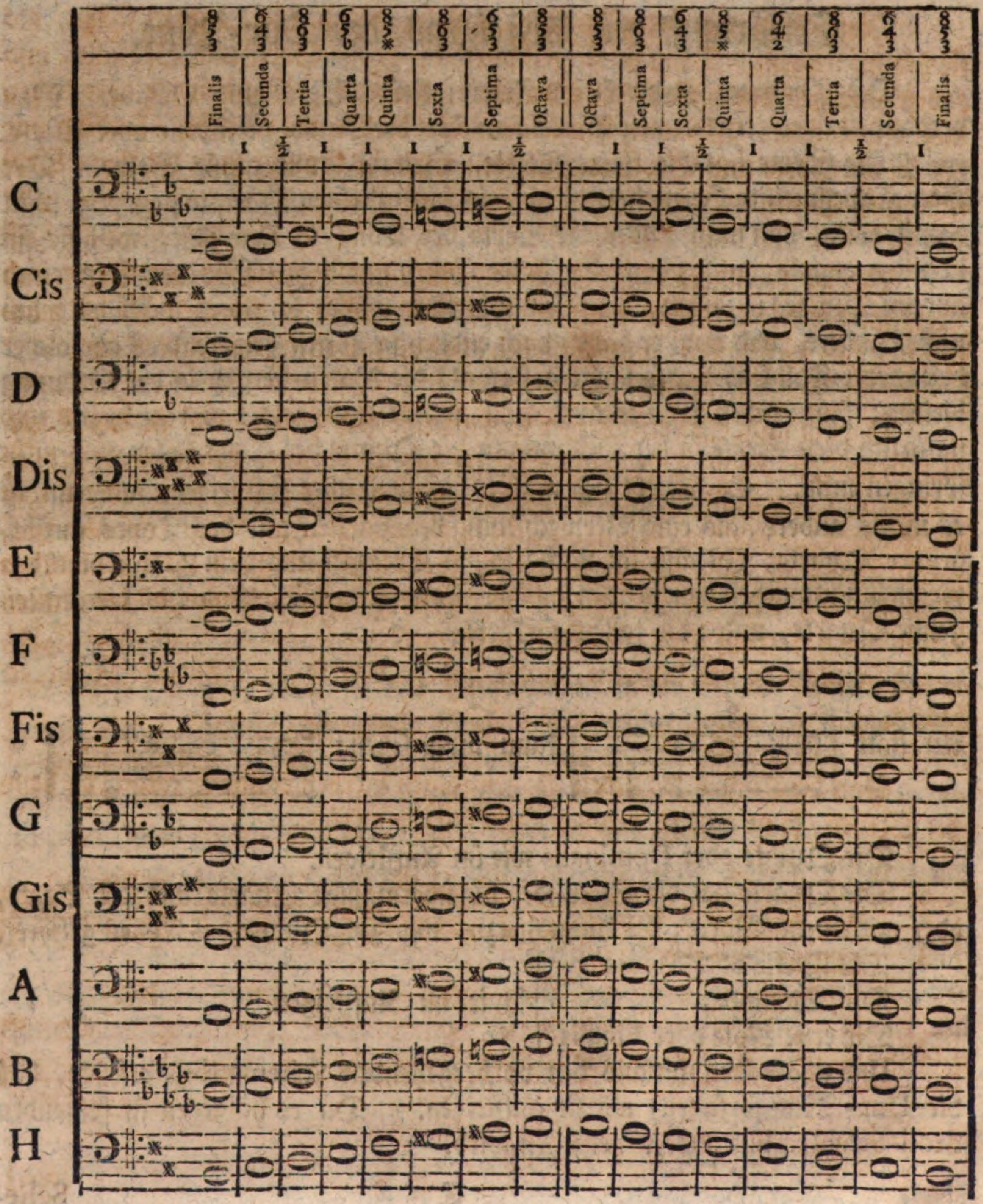
An statt  kann man setzen: 

Die Quinte oder Dominans wie im Aufsteigen.

Die Quarte hat die Secunde, die übermäßige Quarte und die Sexte, oder mit einem Worte: Es klingt hierzu, was zur Quinte des Tones gehöret.

Die Tertie oder Medians, }
Die Secunde, } wie im Aufsteigen.
Die erste Note oder Finalis, }

Und also haben wir aus den vorhergehenden Schematibus ersehen, daß die Dur-Töne so fallen, als sie aufsteigen. Da es hingegen in folgenden Moll-Schematibus anders hergehen wird.


Finalis
Secunda
Tertia
Quarta
Quinta
Sexta
Septima
Octava
Octava
Septima
Sexta
Quinta
Quarta
Tertia
Secunda
Finalis
C
Cis
D
Dis
E
F
Fis
G
Gis
A
B
H

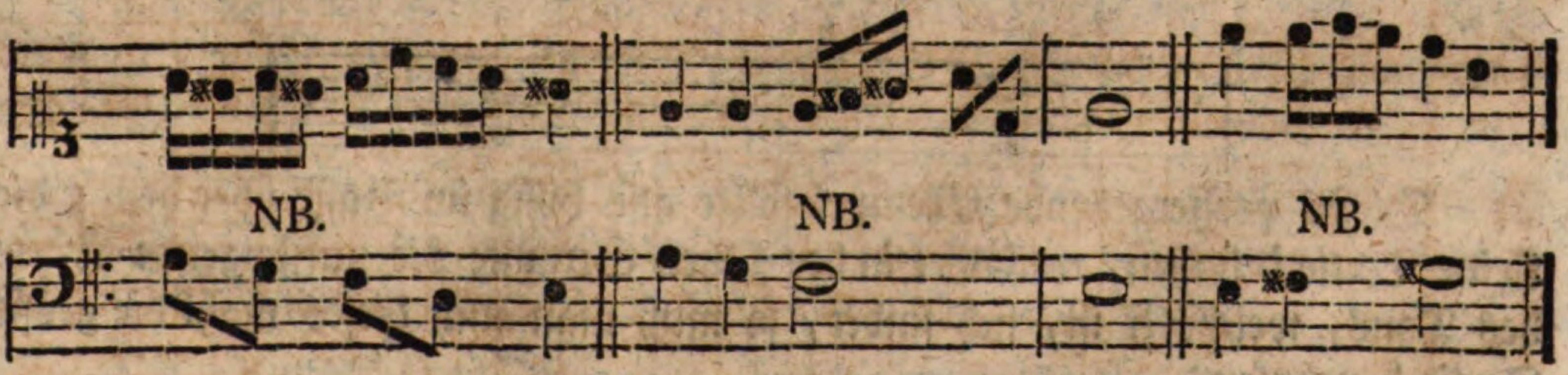
Diese

Diese Schemata beweisen klar, daß die Moll-Töne anders fallen, als sie hinauf steigen. Denn sie steigen durch die grosse Sexte und Septime, und fallen hingegen durch die kleine Septime und Sexte. Man merke aber dabey diese Ausnahme: Wenn im Aufsteigen nicht die Octave erreichet, sondern nur bis an die Sexte und Septime gegangen wird, so braucht man die kleine Septime und Sexte.

Vorher berührter Unterschied des Auf- und Absteigens der Sexte und Septime des Moll-Tones machet den Componisten in gewissen Fällen manchesmal viel zu schaffen, und entstehen daraus zuweilen sehr harte Sätze.

Darum muß ein verständiger Componiste sich hüten, daß in den Stimmen bemeldeter Moll-Töne solche Sexten und Septimen, nehmlich die grossen und kleinen, sich nicht einander begegnen, weil daraus lauter verminderte und übermäßige Octaven entstehen, welches sehr unangenehm klingt, insonderheit, wenn solches an einer Stelle geschieht, wo die Noten nach ihrer innerlichen Geltung lang sind. Doch, weil es in einem eiligen Durchgange oder andern geschwinden Passage nicht allemahl zu vermeiden, so haben dergleichen Sätze, wenn sie nicht zu oft kommen, unter andern bereits das Bürger-Recht erlanget.

Von dergleichen leidlichen Sätzen folgen hierbey einige Exempel, da denn die Stellen, so in acht zu nehmen, mit NB. bemerket.

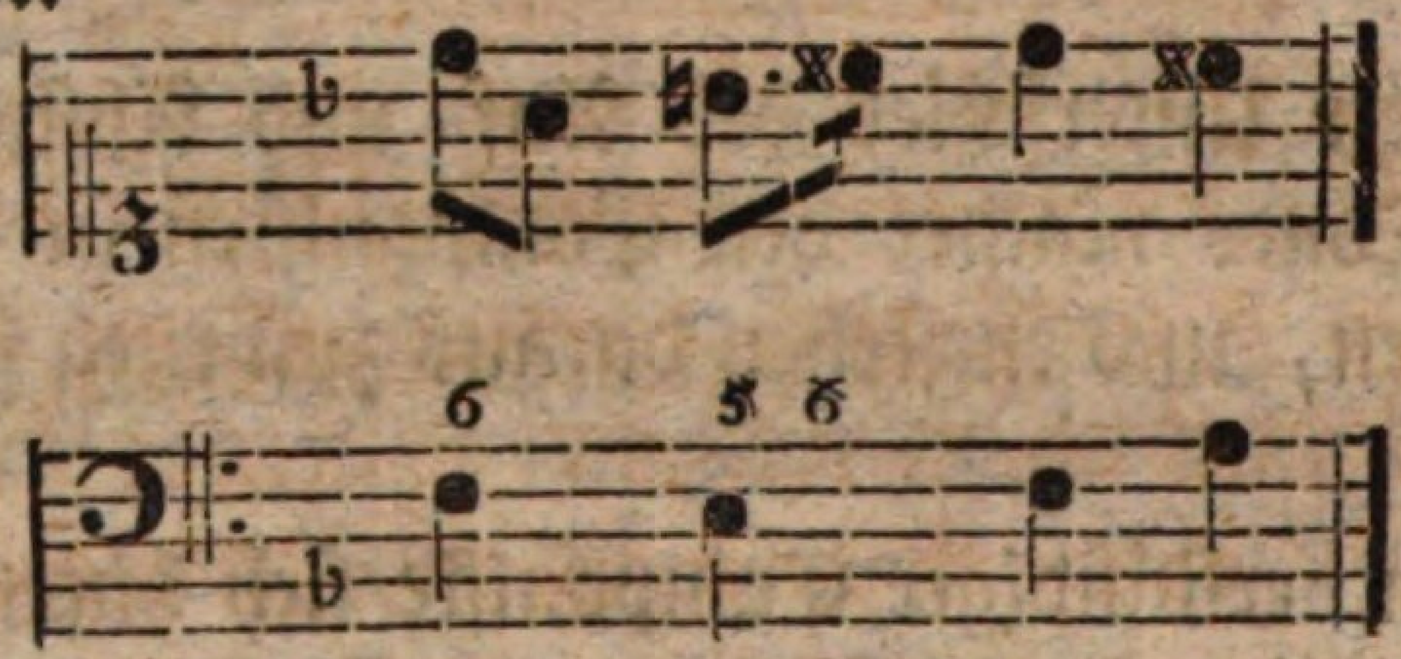


 Erklä-

Erklårung über das Aufsteigen der Moll-Tône.

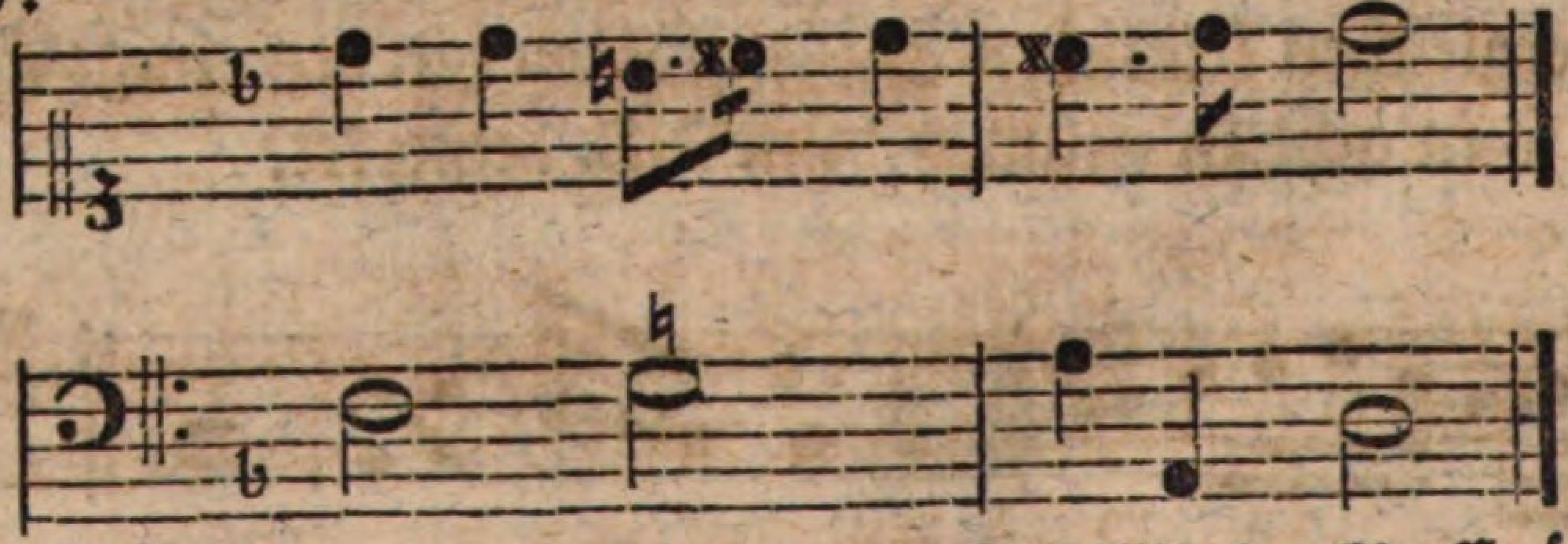
Die erste Note oder Chorda finalis hat die kleine Tertie, Quinte u. Octave.

Die Secunde hat die kleine Tertie, die Quarte und große Sexte. Sie hat auch zuweilen an statt der Quarte die falsche Quinte, die allhier sehr beweglich ist. Sie verträgt auch die Signatur 5 6 wie folgendes Exempel aus dem D moll bezeuget.



Die Tertie oder Medians hat die große Tertie, die große Sexte und die Octave; oder deutlicher zu sagen: Es gehöret dazu, was zur Finali klingt.

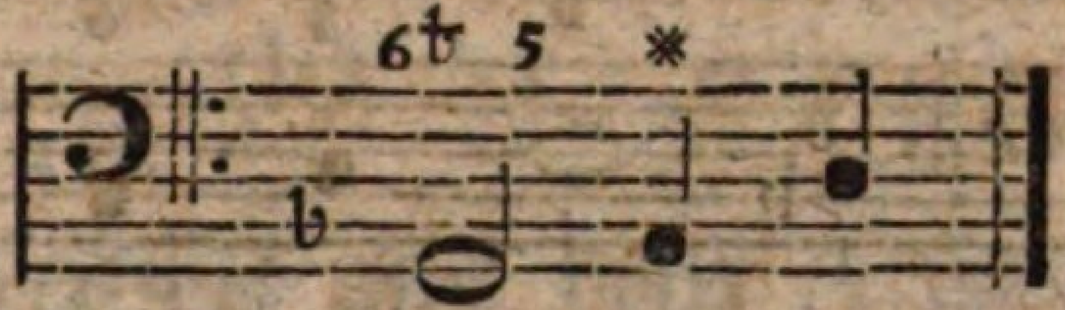
Die Quarte, wenn sie hinauf in die Quinte steigt, hat die kleine Tertie die Quinte und große Sexte. Es äussert sich aber dann und wann eine Ausnahme, da die kleine Tertie nicht statt hat; denn wenn eine Ober-Stimme durch des Tones aufsteigende große Sexte geht, und dazu im Basse, wie es sich manchesmal zuträgt, diese Quarte des Tons angeschlagen werden soll, so muß nothwendig die grosse Tertie dazu genommen werden, wo es nicht allzu übel klingen soll, als:



Dieses vorhergehende Exempel sollte also billig im Basse über dem g die kleine Tertie b haben, weil aber in der Ober-Stimme die aufsteigende Sexte des Tons, welche h ist, sich findet, so muß man auch dieses mahl die große Tertie h nehmen.

So ferne nun die Quarte des Tons nicht einen Grad hinauf in die Quinte geht, so erfordert sie nur die Tertie, Quinte und Octave. Sie pfleget auch

auch die kleine Sexte über sich haben, welche alsdenn Chorda elegantior ist, wovon im folgenden vierten Capitel unter andern gehandelt werden soll, und alsdenn kann die Quinte weggelassen werden. Davon nachgesetztes Exempel aus dem D moll zu sehen ist.



Die Quinte oder Dominans, hat große Tertie, Quinte und Octave.

Die Sexte hat die kleine Tertie, die kleine Sexte, und Octave. Doch es wird in vier Stimmen statt der Octave gerne die Tertie oder Sexte verdoppelt. Es ist verdrießlich, daß es im Moll mit der Bezeichnung vorne beym Schlüssel mit der Sexte so ungleich gehalten wird. Denn in D moll setzen einige das b vorne beym Schlüssel, andere thun es hingegen nicht; im G moll steht bey etlichen das dis vorne, welches andere weglassen, und also bey andern Tönen. Daher soll einer allemahl, und insonderheit bey der Transposition, wohl zusehen, wie es in dem Satze, so er zu spielen hat, gehalten wird, damit er nicht falsch greife.

Die Septime hat die kleine Tertie, falsche Quinte und kleine Sexte.

Die Octave hat den Accord der Finalis oder ersten Note.

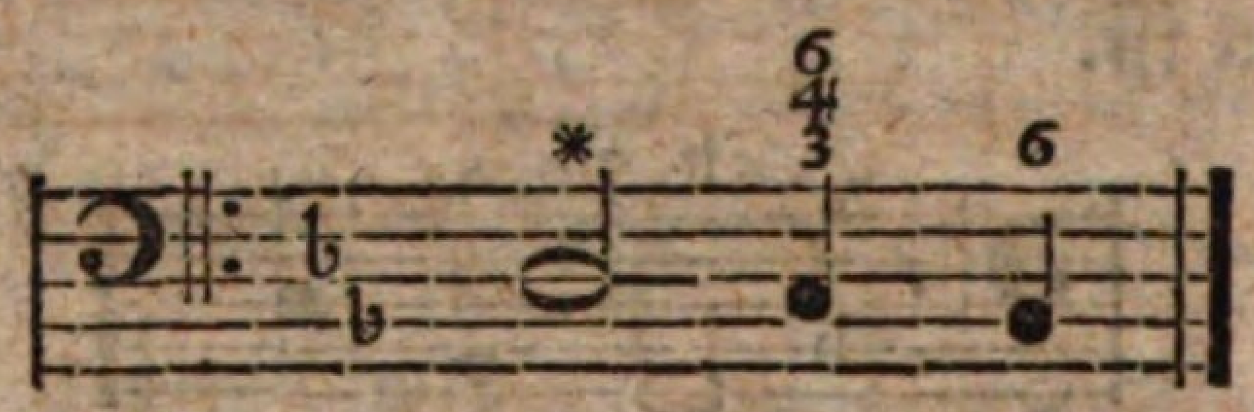
Erklärung über das Niedersteigen der Moll-Töne.

Die Septime hat die große Tertie, die große Sexte, und Octave. Wiewohl in vier Stimmen anstatt der Octave die Tertie oder Sexte verdoppelt wird.

Die Sexte hat die große Tertie, die Quarte, (welche allhier natürlich übermäßig ist) und die große Sexte. Auf dieser Baß-Note, wo sie nicht zu kurz ist, schlägt man gerne ein Trillo.

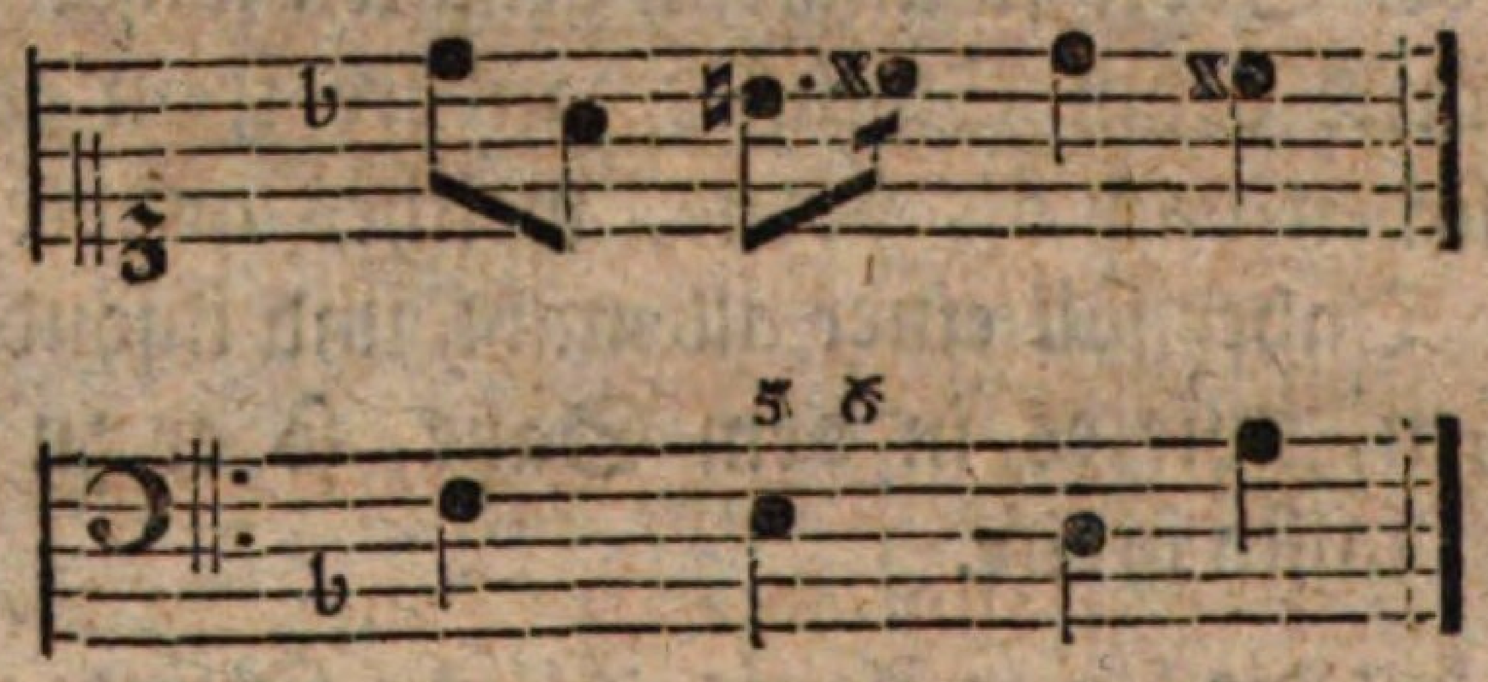
Die Quinte, oder Dominans, hat die große Tertie, Quinte und Octave, und verhält sich daher eben so, wie im Aufsteigen.

Die Quarte hat die Secunde, übermäßige Quarte, und große Sexte, oder es klingt alles hierzu, was zur Quinte des Tones accordiret. Es wird auch sehr beweglich die kleine Tertie anstatt der Secunde angebracht, als:



Die Tertie wie im Steigen.

Die Secunde hat die kleine Tertie, die Quarte und große Sexte, und weil sie auch allhier 5 6 verträgt, so kann das im Aufsteigen befindliche Exempel nun auch mit weniger Veränderung passen, als:



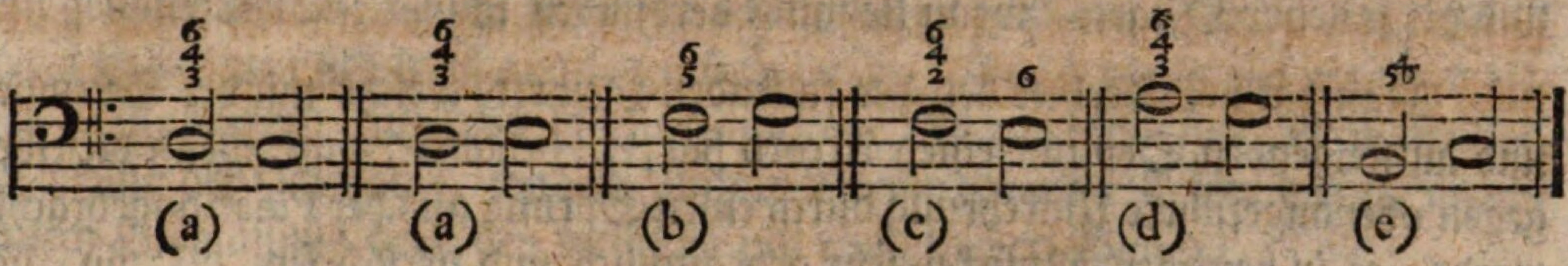
Finalis, wie im Aufsteigen.

In beyderley Schematibus gehen die Noten alle stufenweise auf und ab, und entsteht daher die Frage, ob man denn nicht auch mit Beybehaltung der überstehenden Signaturen springen könne, wohin man wolle? Darauf ist die Antwort, wie sowohl in Dur als Moll in acht zu nehmen, daß man nach des Tones Secunde, aufsteigenden Quarte, wenn sie $\substack{6\\5}$ über sich leidet, fallenden Quarte, niedersteigenden Sexte und aufsteigenden Septime nicht springen, sondern stufenweiße fortschreiten müsse; und daher geht

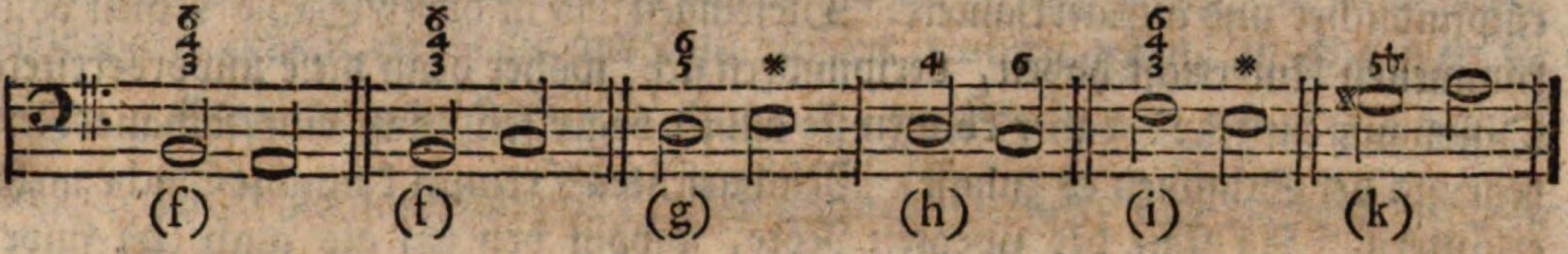
Die Secunde des Tons in Finalem oder Tertie (a) (f)
Die aufsteigende Quarte, wenn sie $\substack{6\\5}$ über sich hat, in die Quinte (b) (g).
Die fallende Quarte in die Tertie (c) (h).
Die niedersteigende Sexte in die Quinte (d) (i).
Die aufsteigende Septime in die Octave (e) (k)

Exempel

Exempel aus dem C dur.



Exempel aus dem A moll.



Und im Fall ja besagte Chordæ springen, so bestehet der Sprung doch nur in Umwechselung der Stimmen, welche nichts bey der Sache thut, außer daß die darauf folgende Baß-Note auch dann und wann mit einer andern Note aus der Ober-Stimme vertauscht wird.

Aus den andern Chordis kann man springen oder stufenweise gehen, wohin man will, und zwar ebenfalls ohne Veränderung der Signaturen.

Sonst ist aus den Schematibus zu sehen, daß einige Chordæ mit andern einerley Accord haben, und ihre Veränderung nur in Umkehrung der Stimmen bestehe, daher denn eine vor die andere gesetzt werden kann. Unter denen sind nun:

In Dur.

Die Finalis und Tertie.

Die Secunde, die aufsteigende Septime und fallende Quarte.

Die Quinte und fallende Septime.

Die aufsteigende Quarte, wenn sie nicht hinauf in die Quinte geht, und also keine 6 über sich hat, mit des Tones aufsteigender Sexte.

In Moll.

Die Finalis und Tertie.

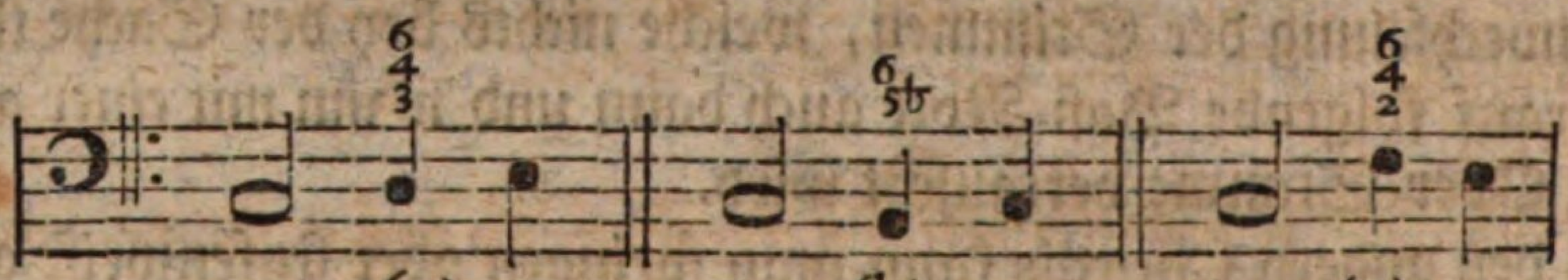
Die Secunde, die aufsteigende Septime und fallende Quarte.

Die aufsteigende Quarte und fallende Sexte.

Die

Die aufsteigende Secunde, wenn sie die falsche Quinte über sich hat, und die fallende Quarte, wenn sie mit $\begin{smallmatrix}4\\2\\\flat\end{smallmatrix}$ verbunden ist.

Man hat insonderheit bey der fallenden Quarte, welche mit der Secunde und aufsteigenden Septime einen Accord hat, zu behalten, daß, wenn dieselbe gegen obenangeführte Umkehrung durch einen Sprung aus der Finali angebracht werde, es in heutigen Musicken sehr gebräuchlich und zierlich sey. Denn, sie klingt auf diese Weise schon etwas fremder, und machet das Ohr des Zuhörers empfindlicher und aufmerksamer. Diejenigen, so in dieser Sache keinen vollkommenen Unterricht haben, verwundern sich, woher denn diese unvorbereitete Dissonantz entstehe? daher können sie allhier begreifen, daß eine sothane Verkehrung der Stimmen es zulasse. Nachgesetztes Exempel kann die Sache mehr erläutern. An statt der zweyten Note, sowohl bey (a) als auch (b) findet man bey (c) die Umkehrung auch bey der zweyten Note.

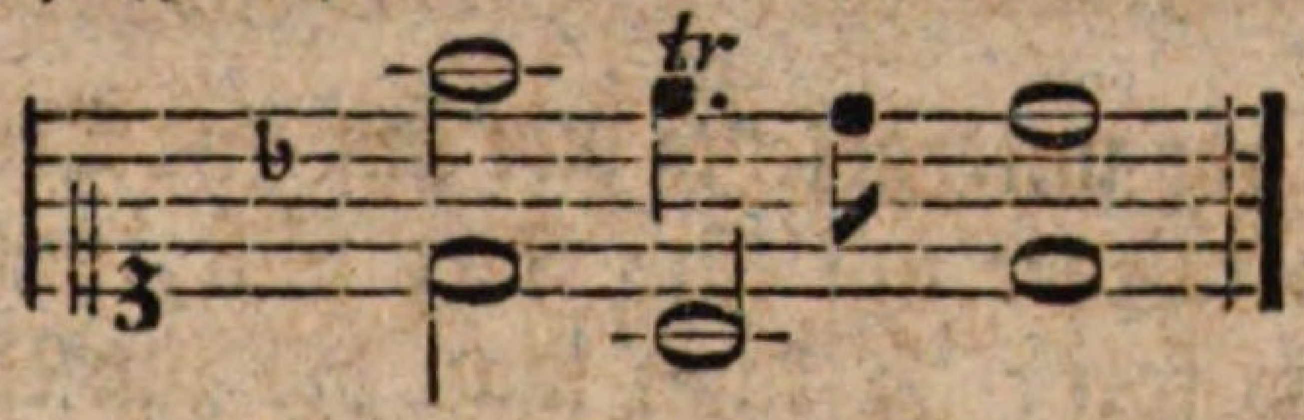


(a) (b) (c)

Es bezieht sich auch Regula XX. des zweyten Capitels in Betrachtung der Sexten auf dieses Capitel, in der Meynung, daß sich einer aus den Schematibus der Sache halber wohl informire; da wir denn freylich bey den Sexten bedenken müssen, ob sie über der Secunde, Tertie, Quarte, Sexte oder Septime des Tones stehen. Denn weil aus bisherigem klar zu Tage liegt, daß sowohl in Dur als in Moll nur die Chorda finalis und Dominans ohne Sexten stehen, die andern aber alle mit einander die Sexte über sich dulden, deren doch in Ansehung dessen, was noch dazu gegriffen werden soll, eine von der andern unterschieden: so folget daraus, daß derjenige, so nicht recht Bescheid weiß, unmöglich allerwegen das gehörige dazu anschlagen könne, weil es nicht allemahl ausdrücklich mit dabey steht. Insonderheit gebe man wohl acht bey der Secunde des Tons, denn wenn auch gleich dieselbe über sich mit der 6 bezeichnet ist, so steht doch fast nimmer oder selten 4 mit dabey, und Corelli, der doch sonst seine Bässe sehr dicke mit Ziffern überstreuet, hat doch die Secunde

cunde des Tones fast nimmer anders als mit der bloßen 6 bezeichnet, da denn ein geübter Accompagniste nicht etwan die bloße 3 allein, sondern auch die 4 dazu zu nehmen sich muß angelegen seyn lassen. Es ist um so viel nöthiger dieses zu beobachten, weil die hierzu kommende Quarte nicht nur allein zu Vermehrung der Harmonie, sondern auch zu Vermeidung der Fehler dienet, welche durch Weglassung derselben vielmahl sich einschleichen können.

Da nun diese beyderley Schemata einer jeden Octave oder einem jeden Tone gewisse Schranken gegeben, worinnen sie bleiben sollen, so finden auch diejenigen, welche im Trillo aus dem rechten Ambitu gehen, in wie weit sie fehlen. Denn in unterstehendem Satze aus dem D moll soll das über dem $\bar{\bar{e}}$ angemerkte Trillo natürlich mit $\bar{\bar{f}}$ und $\bar{\bar{e}}$ gemacht werden, und dennoch nehmen einige $\bar{\bar{fis}}$ und $\bar{\bar{e}}$ mit Fleiß, und meynen, es sey zierlich, da es doch abscheulich wider das Gehöre läuft, indem das Fis hier ein fremder Ton ist, welcher in D moll gar nichts zu schaffen hat.



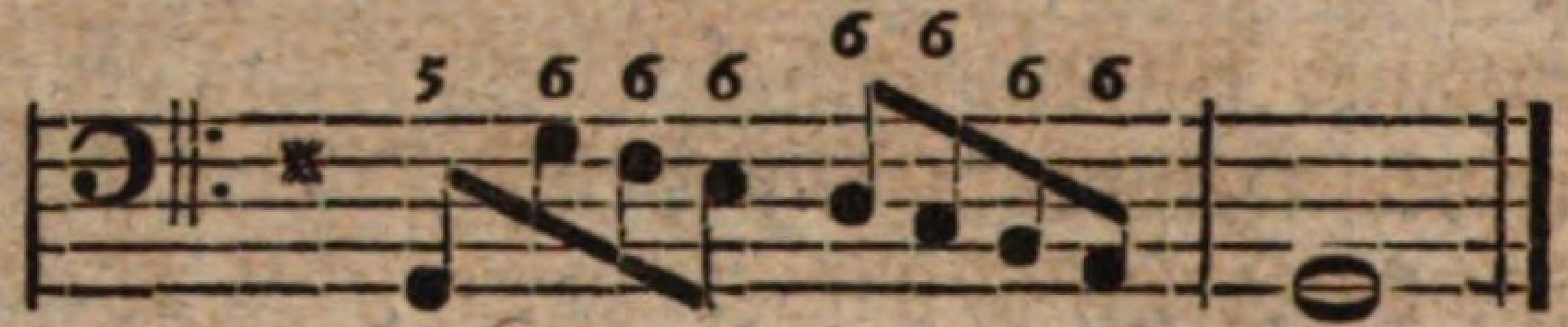
CAPUT IV.

Von den besondern Sätzen, welche von den natürlichen abweichen.

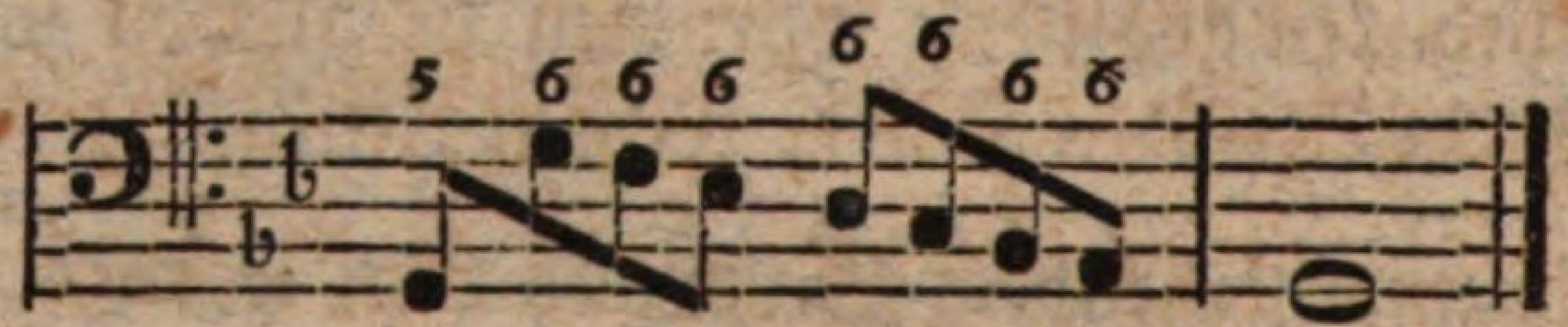
Das vorhergehende Capitel hat zwar den natürlichen, ordentlichen und ungezwungenen Gang nebst der Begleitung in der gantzen Octave eines jeden Tones gelehret; Weil aber die tägliche Praxis auch andere Sätze aufweiset, welche die Componisten, um ihre Arbeit nicht immer nach dem alten Leisten zu machen, mit untermengen, derselben aber viele sind, welche alle hier anzuführen unmöglich fallen würde: so sollen anjetzo doch die vornehmsten derselben angemerket werden, und wird ein Fleißiger, um sich hierinnen weiter zu unterrichten, selbst sehen, was bey guten Componisten sonderliches vorfällt.

Chorda finalis und Dominans, welche nach Anleitung des vorigen Capitels die Quinte über sich erfordern, leiden auch wohl, wenn der Componiste will, die Sexte über sich. Zum Exempel:

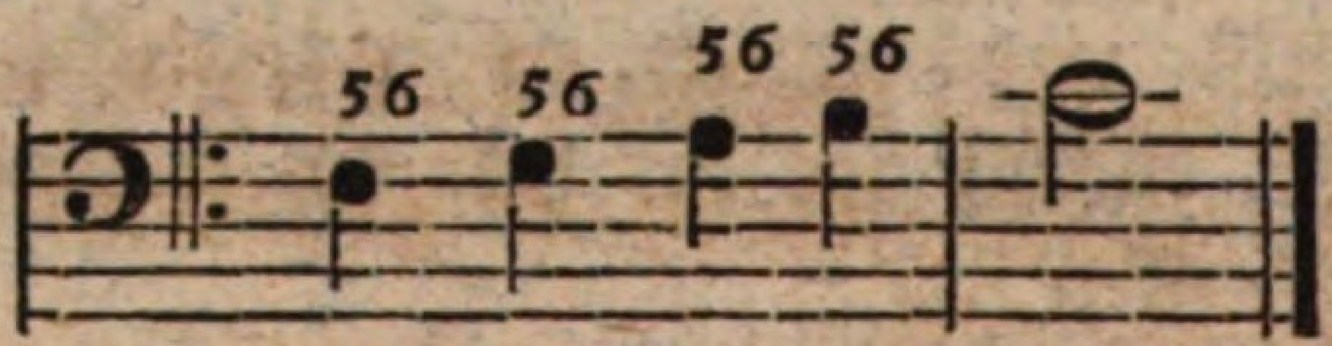
in G dur



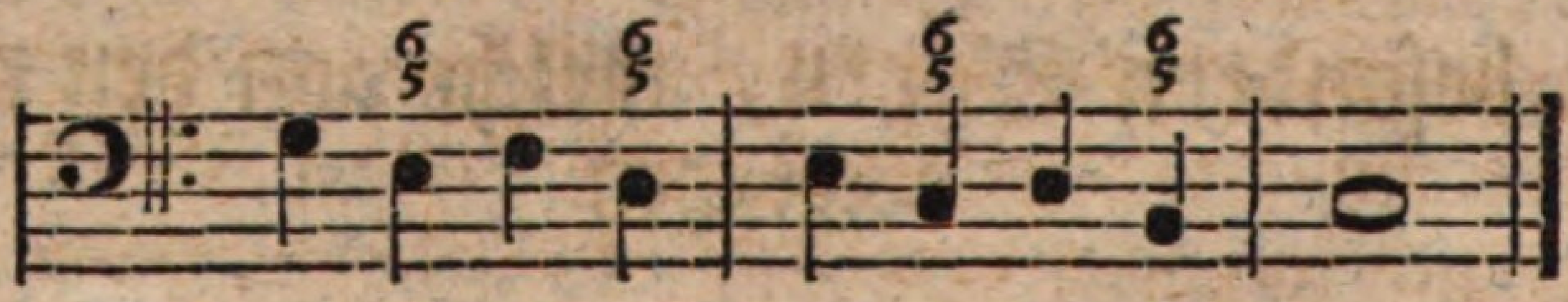
in G moll



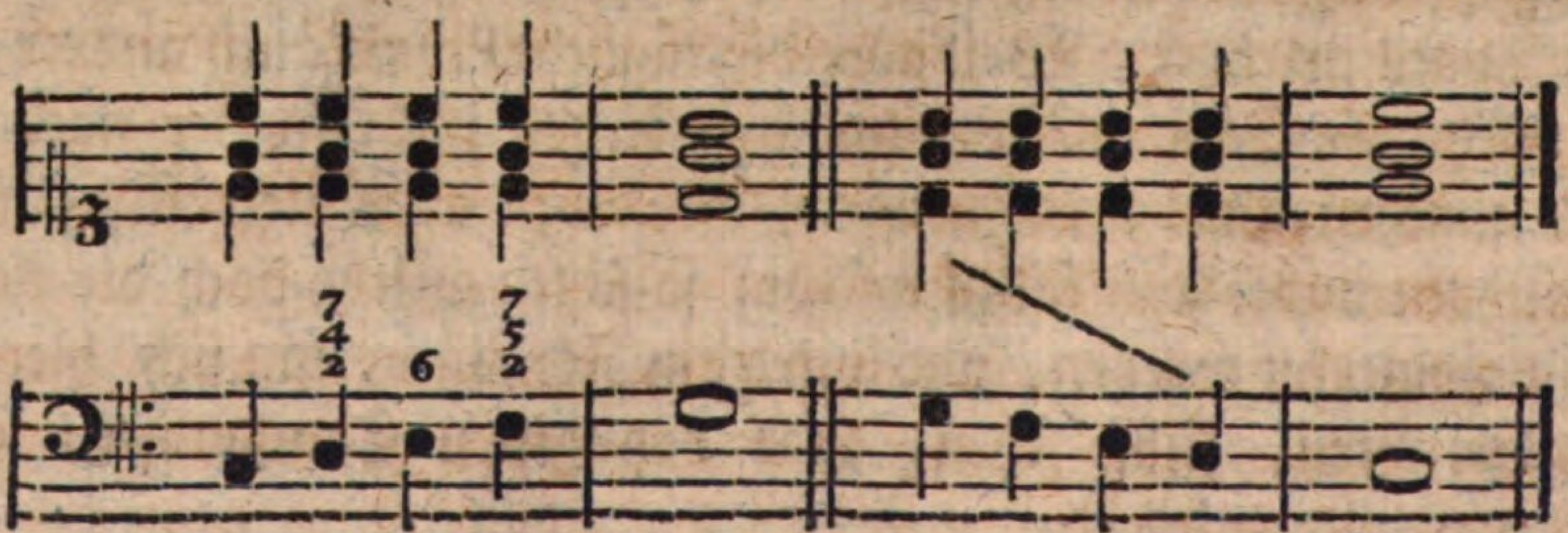
Die stufenweise aufsteigenden Noten werden oft mit 56 beziffert, als:



Wenn der Baß auf untergesetzte Art um eine Terz fällt, darauf um eine Secunde steigt, dann wieder um eine Terz fällt, und so abermahl um eine Secunde steigt, und so fort: so kann man die um eine Terz gefallenen Noten mit $^{6}_{5}$ accompagniren, als:



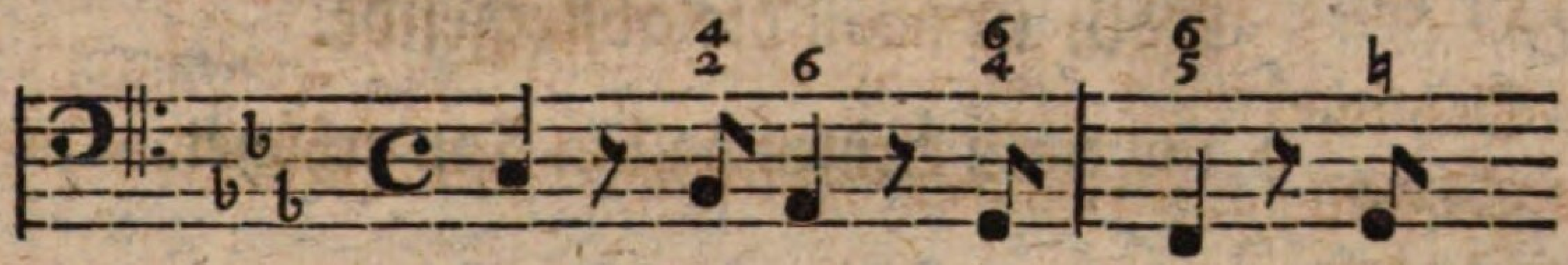
Unter andern ist der folgende langsame Durchgang im Gebrauche:



Das

Das erste Exempel ist beziffert, das zweyte aber hat an der Stelle einen Strich, der da bedeutet, daß alle Noten durchgehen; Solches ist viel besser und deutlicher. Die Frantzosen haben den Strich jederzeit bey durchgehenden Noten gebraucht, die aber vom italiänischen Geschmacke wollten es lange nicht nachmachen, sondern gaben sich die Mühe, Ziffern darüber zu setzen, und verursachten dadurch dem General-Bassisten ein unnöthiges Nachdenken; nunmehr aber sehen sie doch nach und nach ein, daß das Ding gut ist.

Das Niedersteigen in Moll ist in der Händelischen Opera Alexander p. 44. zu Anfange der Arie aus dem C moll also accompagniret:



Hieher gehöret insonderheit auch das Tasto solo, imgleichen die Musetten, und Pastorellen, welche man häufig bey den Frantzosen findet, in welchen der Baß oft viele Gewalt leiden muß.

Die Umkehrung der Stimmen, so in heutiger Praxi immer mehr und mehr in die Mode kömmt, verursachet auch was sonderliches.

Das Nothwendigste, so man allhier anzuführen hat, ist dieses: Es hat nehmlich die Octave zwölf Klänge, die alle einen halben Ton von einander stehen, C, cis, D, dis, E, F, fis, G, gis, A, b und H, und gleichwohl wird in dem natürlichen Gange der bisherigen Schematum in jeder Octave nur durch deren sieben auf- und abgestiegen, und daher fraget sichs, ob denn mit denen, so dazwischen weggelassen werden, nichts anzufangen sey?

Allerdings sind sie auch zu gebrauchen. In der theoretischen Vorbereitung der Matthesonischen Organisten-Probe §. XLVI. werden dieselben Chordæ elegantiores genannt, davon aber im Dur-Tone die kleine Terz, und im Moll die große Terz ausgeschlossen sind.

Die nicht uneben beygelegte Benennung der Elegantiorum kann hier auch beybehalten werden, welche sind:

In Dur.

1. Finalis um einen kleinen halben Ton erhöhet.

2. Die Quarte }
3. Die Quinte } um einen kleinen halben Ton erhöhet.
4. Die Septime um einen kleinen halben Ton erniedriget.

In Moll sind die aufsteigenden.

1. Die Secunde um einen kleinen halben Ton erniedriget.
2. Die Quarte um einen kleinen halben Ton erhöhet.
3. Die Sexte }
4. Die Septime } um einen kleinen halben Ton erniedriget.

Noch in Moll die absteigende.

1. Die Septime }
2. Die Sexte } um einen kleinen halben Ton erhöhet.
3. Die Quarte }
4. Die Secunde } wie im Aufsteigen.

Zum Exempel: C dur hat in seiner Scala c, d, e, f, g, a, h, diejenigen, so nun dazwischen ausgelassen, als cis, fis, gis und b sind die vier elegantiores; dis aber ist die kleine Terz, welche zwar nicht dazu gehöret, und dennoch bisweilen gebraucht wird.

In Moll wollen wir A moll nehmen. Es steigt demnach dieser Ton durch a, h, c, d, e, fis, gis, und fällt durch g, f, e, d, c, h, a. Da sind nun die vorbeygegangene vier Elegantiores im Aufsteigen b, dis, f, g, und im Fallen gis, fis, dis, b; die große Terz cis, so nicht darunter gehöret, kömmt selten zum Vorscheine.

Da nun heutiges Tages nicht mehr eine so platte Musik als in vorigen Zeiten geliebt wird, so brauchen die Componisten jetzo solche Elegantiores nicht unbillig, indem sie zu einer sonderbaren Auszierung dienen, wenn nicht allzu verschwenderisch damit umgegangen wird.

CAPVT V.

Von der Ausweichung der Töne.

Ob zwar ein musikalisches Stück aus einem gewissen Tone geht, der da anfängt und schließt, weicht dennoch sothanes Stück in unterschiedliche andere Töne, und zwar in solche, die mit dem Haupt-Tone am natürlichsten überein

ein kommen, oder demselben verwandt sind. Und dieses muß ein fertiger General-Bassiste auch verstehen, damit er schon vorhero wissen möge, wohin ein Componiste etwan gehen könne; denn dadurch wird er in dem Accompagnement viel sicherer seyn, und folglich seiner Schuldigkeit so vielmehr Genüge leisten.

Die Dur-Töne aber sind in ihren Ausweichungen von den Moll-Tönen unterschieden.

Daher sollen denn erst die Ausweichungen der Dur-Töne untersuchet werden.

Es weichen demnach die Dur-Töne in fünf andere Töne, als in die Secunde, Tertie, Quarte, Quinte und Sexte, oder kürtzer zu sagen: Die Dur-Töne haben ihre Ausweichung in alle Töne, nur nicht in die Septime.

Welche nun der ausweichenden Töne Dur oder Moll seyn sollen, kann man gar leicht ermessen. Denn wir setzen zum Grunde, daß die Dur-Töne in ihren ausweichenden Tönen keine andere Tertien haben, als die sich ordentlich in ihrer Scala finden.

Derohalben wollen wir nach obiger Anleitung die Ausweichungen des C dur Tones suchen. Dessen Scala ist c, d, e, f, g, a, h, woraus man die Tertien der ausweichenden Töne nehmen, und folglich urtheilen kann, welche Dur oder Moll seyn sollen.

Die Ausweichung geschieht also:

In die Secunde, das ist D, daß es aber D moll seyn müsse, ist daran zu sehen, weil die Scala f hat, welche die kleine Tertie zu D ist.

In die Tertie, das ist E, und zwar E moll, weil die Scala g hat.

In die Quarte, das ist F und also in F dur, weil in der Scala a steht.

In die Quinte, das ist G, nehmlich in G dur, weil in der Scala h befindlich.

In die Sexte, das ist A, und muß A moll seyn, weil das C und nicht cis in der Scala des C-Tons gebrauchet wird.

Nunmehr wollen wir auch die Ausweichungen der Moll-Töne vor uns nehmen.

Die Moll-Töne weichen gleichfalls aus in fünf andere Töne, nehmlich in die Tertie, Quarte, Quinte, Sexte und Septime, oder kürtzer zu geben: Sie weichen aus in alle Töne, ausgenommen in die Secunde.

So wollen wir denn, vermöge bisheriger Anleitung, die Ausweichungen des D moll Tones suchen. Dessen Scala im Aufsteigen ist d, e, f, g, a, h, cis, aber darnach richtet sich die Ausweichung nicht, sondern man hat seine Absicht auf das Absteigen, und da besagter Ton durch c, b, a, g, f, e, d herunter steigt: so kann man die ausweichenden Töne leicht finden und aus ihren Tertien schliessen, welche davon Dur oder Moll sind.

Die Ausweichung geschieht:

In die Terz F, daß es aber F dur seyn müsse, sieht man daraus, weil die Scala D moll durch das a geht.

In die Quarte G, und zwar G moll, weil man im Herabsteigen b hat.

In die Quinte, nehmlich A moll, darum, weil der D moll Ton im Niedersteigen c hat.

In die Sexte B, weil im Absteigen b befindlich; B dur aber ist es, weil die Scala d hat.

In die Septime C. Es hat D moll im Absteigen c und nicht cis, darum nimmt er seine Ausweichung in c. C dur aber ist es, weil in der Scala e sich findet.

Nun ist die Frage, woran man merken könne, wenn sich ein Ton ändert und ein neuer eintritt.

Die vorher entworfene Schemata des Auf- und Absteigens der Töne im dritten Capitel beweisen, daß der Umfang einer jeden Octave an ihrem Gange ein eigen Kennzeichen habe, aus welchem Tone sie sey. Das meiste aber kömmt auf die Zeichen ✕ und b an, wie auch auf ♮, welches bald zum erniedrigen, bald zum erhöhen, gebraucht wird. Wenn ein ✕ oder das erhöhende ♮ vorhanden, so ist dieselbe Note, welche ein sothanes Zeichen vor sich hat, oder durch das über dem Baße stehende Zeichen angedeutet wird, die Septime des Tones, und die Note, so alsdenn um einen halben Ton darüber sich findet, ist der Ton. Hingegen, wo durch b oder das erniedrigende ♮ eine Note um einen halben Ton tiefer wird, so ist sie die Quarte des vorhandenen Tones.

Wir wollen denn vorerst in den Dur-Tönen suchen, wie die Ausweichungen zu finden.

Die Ausweichungen in die Secunde, Tertie, Quinte und Sexte, und also ihrer viere, werden aus dem ✕ oder erhöhenden ♮ erkannt, welche zeigen, wo die Septime des Tones sitze. Eine aber deren, oder die noch übrige fünfte, nehmlich in die Quarte, hat das Kennzeichen an derselben eigenen Quarte, welche mit b oder dem erniedrigenden ♮ angedeutet wird.

Nun müssen wir einen gewissen Ton vornehmen, um zu erfahren, ob wir nach vorhergehender Anweisung die Ausweichungen finden können, und dazu soll C dur erwählet werden.

In gedachtem C dur aber sind die fünf ausweichenden Töne D moll, E moll, G dur, A moll und F dur, deren die ersten viere an dem ✕ bey des Tones Septime und der letzte F dur an dem b bey seiner Quarte zu kennen. Und daher kennet man:

D moll am cis. Und obgleich E moll in seiner aufsteigenden Sexte auch cis hat, so kann es doch keine Irrung verursachen, weil E moll immer mit dis zu thun hat, und hingegen in D moll gar kein dis zu finden.

E moll am dis. Dieser Ton hat cis in seiner aufsteigenden Sexte, er kann sich aber deswegen nicht vor D moll ausgeben, denn sonst müßte er aus dem cis um einen halben Ton in das d steigen, da er hingegen in dis geht.

G dur am fis. Und wiewohl E moll auch fis in der Secunde des Tones hat, so ist doch G dur vom E moll gnugsam zu unterscheiden, weil in G dur sich kein dis hören lässet, wie in E moll. Doch A moll hat auch fis in seiner aufsteigenden Sexte, weil aber in besagtem Tone das fis um einen gantzen Ton in das gis steigt, und hingegen G dur in seiner gantzen Octave kein gis hat, so kann man allhier in keinen Irrthum gerathen.

A moll am gis. Daß nun dieses Tones aufsteigende Sexte fis mit G dur nicht könne vermischet werden, ist aus vorhergehendem zu lesen.

F dur hat kein ✕, wird daher an seiner eigenen Quarte b erkannt. Und ob wohl das b sich in D moll im Niedersteigen auch findet, so kann man hier doch nicht leicht verführet werden, weil in D moll außer dem b sich fleißig das cis hören lässet, welches im F-Tone niemahls geschieht.

Noch

Noch soll in Dur ein mit b bezeichneter Ton auf vorhergehende Weise in Betrachtung seiner Ausweichungen untersuchet, und also B dur dazu genommen werden, da nehmlich die beyden vorher gesetzten b, wie gewöhnlich, das h zum b und das e zum dis machen.

Die fünf Ausweichungen dieses Tones sind C moll, D moll, F dur, G moll und Dis dur, deren ebenfalls die ersten viere durch die Erhöhungs-Zeichen andeuten, welches die Septime des Tons sey, der fünfte aber, Dis dur, durch das erniedrigende b seine Quarte angiebt. Und also kennet man

C moll am h. Denn in diesem Tone wird durch ♮ das vorgezeichnete b gehoben. Nun hat wohl D moll in seiner aufsteigenden Sexte eben sowohl h, da aber D moll immer das cis hören läßt, welches im C moll gar nicht vorkömmt, so kann man sich leicht darein finden.

D moll am cis. Es hat zwar dieser Ton in seiner aufsteigenden Sexte h, welches ein Kennzeichen des C moll-Tones heißen könnte, weil aber dasselbe allhier um einen gantzen Ton ins cis, und nicht in c steiget, so wird ihn niemand vor C moll ansehen.

F dur am e. Denn wenn hier F dur soll tractiret werden, so wird durch ♮ das dis zum e gemacht; und obgleich D moll auch e in der Secunde des Tones hat, so ist der Unterschied zwischen F dur und D moll doch bald zu machen, weil in F dur kein cis sich angiebt, wie im D moll. Wiewohl G moll hat auch e in der aufsteigenden Sexte, es steiget aber in dem G moll um einen gantzen Ton in fis hinauf, da hingegen F dur gar kein fis hat, daher man nicht leicht irre werden kann.

G moll am fis. Aus vorhergehendem ist genugsam zu verstehen, daß dieses Tones aufsteigende Sexte e mit F dur nicht könne vermischet werden.

Dis dur hat kein Erhöhungs-Zeichen vor seiner Septime d, daher man es an dem b, so vor seiner Quarte steht, und die Note zu Gis oder As machet, kennen muß. Es hat zwar C moll in seiner fallenden Sexte auch gis oder As, allein weil dasselbe fleißig das h hören läßt, welches in Dis dur gar nicht vorkömmt, so ist der Unterschied zwischen diesen beyden Tönen leicht zu machen.

Damit wir auch sehen mögen, wie die Quarte des ausweichenden Tones

nes das erniedrigende ♮ zum Kennzeichen vor sich habe, so soll G dur zum Exempel dienen.

Desselben Tons fünf Ausweichungen sind A moll, H moll, D dur, E moll und C dur. Und hiervon wollen wir das eintzige C dur betrachten.

C dur kann an der Septime h allhier nicht wohl errathen werden, weil sowohl der Haupt-Ton G dur, als dessen Ausweichungen alle, das h in ihren Tonleitern haben: daher man es an der Quarte f kennen muß; denn weil das System G dur mit einem ✕ bezeichnet, welches das f um einen halben Ton ins fis erhebet, so muß denn, wenn die Ausweichung ins C dur geschieht, das fis durch das erniedrigende ♮ wiederum zum f gemacht werden. Nun hat zwar einer dieser ausweichenden Töne, nehmlich A moll, in seiner niedersteigenden Sexte auch f, aber weil darinnen sich fleißig gis hören läßt, das in C dur nicht einmahl vorkömmt, so unterscheidet sichs dadurch von C dur.

Die andern vier Ausweichungen wird man aus voriger Unterweisung schon beurtheilen können.

Nun müssen wir auch versuchen, ob in Moll die Abänderung der Töne leicht zu finden.

Vorher aber muß man wissen, daß unter den fünf Ausweichungen eines Moll-Tones ihrer dreye am ✕ oder erhöhenden ♮ bey der Septime zu kennen, wenn nehmlich diese in die Quarte, Quinte und Septime geschieht; die Ausweichung in die Sexte aber kennet man am b oder erniedrigenden ♮, so vor desselben Tons Quarte steht. Das waren erst vier Ausweichungen. Nun ist noch die fünfte, nehmlich die Tertie, übrig. Dieselbe kennt man daran, daß alles bleibt, wie es sich natürlich im System angiebt, massen da weder ein neues ✕ noch b, noch auch ein erhöhendes oder erniedrigendes ♮ vorkömmt.

Hiernach soll erstlich der Ton H moll untersuchet werden. Derselbe nimmt seine fünf Ausweichungen in E moll, Fis moll, A dur, G dur und D dur. Es werden demnach die ersten drey E moll, Fis moll und A dur an dem ✕ bey der Septime des Tones, und G dur an dem erniedrigenden ♮ bey seiner Quarte erkannt. Allein der fünfte, D dur, brauchet weder ein Erhöhungs- noch Erniedrigungs-Zeichen. Und daher kennet man

E moll am dis. Es hat Fis moll auch dis in seiner aufsteigenden Sexte, aber die Septime des Fis-Tones, welche ✕e ist, unterscheidet E moll und Fis moll.

Fis moll am f, oder vielmehr am ✕e.

A dur am gis. Es hat zwar vorgehendes Fis moll in seiner Secunde das gis, dasselbe aber hat seinen ausgehangenen Schild an dem ✕e, daher es mit A dur keine Verwirrung verursachen kann. Und H moll bedient sich auch des gis in seiner aufsteigenden Sexte, kann aber wegen seiner Septime ✕ a nicht für A dur gehalten werden.

G dur hat zwar in seiner Septime fis, allein so wohl der Haupt-Ton H, als alle dessen Ausweichungen sind mit dem fis versorgt; und weil auch im System das fis natürlich ist, so kann G dur daran nicht errathen werden: daher ist die Quarte dieses Tons, welche durch das erniedrigende ♮ zum c wird, das beste Kennzeichen, welches sich weder im Haupt-Tone noch in den andern Ausweichungen hören läßt, ausser in E moll, allwo es die absteigende Sexte ist. *Weil* aber E moll immer mit dis zu schaffen, welches in G dur nichts zu thun hat, so ist in der Sache leicht zu urtheilen.

D dur unterscheidet sich vom Haupt-Tone und allen Ausweichungen darinnen, daß er kein ✕ noch b und eben so wenig ein erhöhendes oder erniedrigendes ♮ leidet, und daher so natürlich bleibet, wie das System ihn von sich selbst angiebt.

Noch ist nöthig, einen mit b bezeichneten Ton in Ansehung der Ausweichungen durchzugehen, wozu F moll erwählet werden soll, welcher in den Moll-Schematibus Cap. III. vier b vorgezeichnet hat.

F moll hat seine Ausweichungen in B moll, C moll, Dis dur, Cis dur und Gis dur, deren die ersten dreye an dem erhöhenden ♮ bey ihrer Septime, und Cis dur an dem b vor seiner Quarte zu kennen. Hingegen duldet Gis dur, zum Unterschiede der andern, weder ✕ noch b, noch ein erhöhendes oder erniedrigendes ♮. So kennt man denn

B moll am a. Doch der C moll-Ton hat auch in der aufsteigenden Sexte, das a, allein derselbe steigt von a um einen gantzen Ton hin-

auf ins h und nicht in b; hingegen hat B moll mit h gar nichts zu schaffen, und kann daher im geringsten nicht mit C moll verwirret werden.

C moll am h.

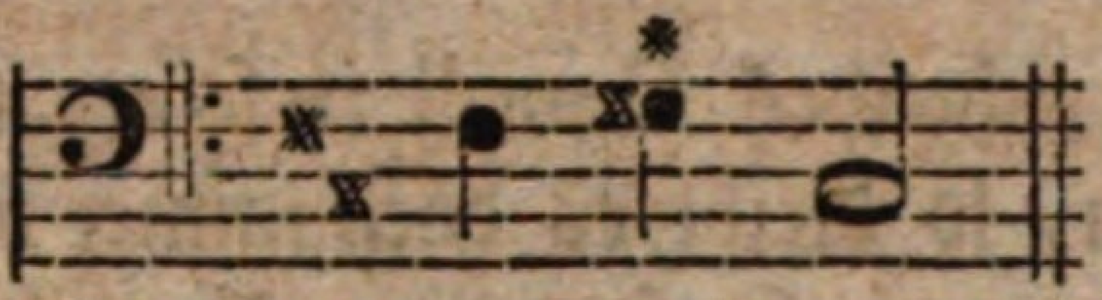
Dis dur am d. Ob nun wohl vorhergehendes C moll in seiner Secunde dieses d auch nicht entbehren kann, so bleibt es doch immer wegen seines h von den andern Ausweichungen abgesondert. F moll hat auch d in seiner aufsteigenden Sexte, aber die Septime e, so sich darinnen angiebt, läßt ihn für keinen andern Ton ansehen.

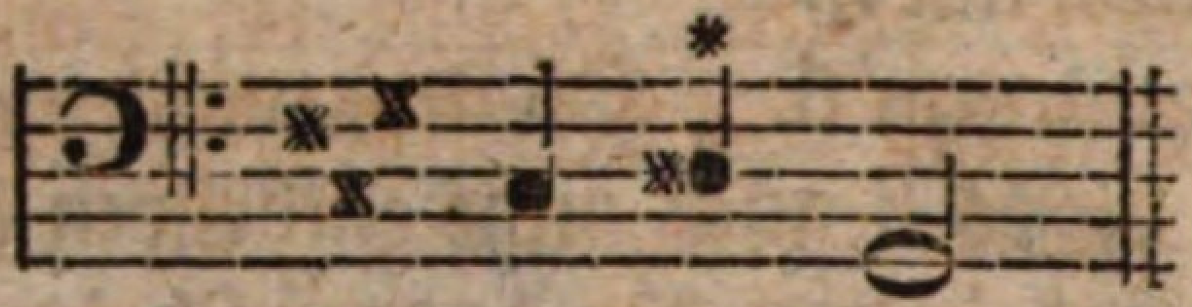
Cis dur (oder Des dur) am b, welches vor dieses Tones Quarte dem G stehet, und dasselbe nunmehro zu fis oder Ges machet. Solches ist in den andern Ausweichungen nicht zu finden, ausser in B moll, woselbst es in der niedersteigenden Sexte vorkömmt: Da aber dieses in seiner Septime a hat, so ist der Unterschied zwischen diesen beyden Tönen leicht gemacht.

Gis, oder As dur ist vom Haupt-Tone und allen dessen Ausweichungen darinnen unterschieden, daß in demselben alles so natürlich bleibt, wie es das System angiebt; daher denn weder ein Erhöhungs- noch Erniedrigungs-Zeichen vonnöthen ist.

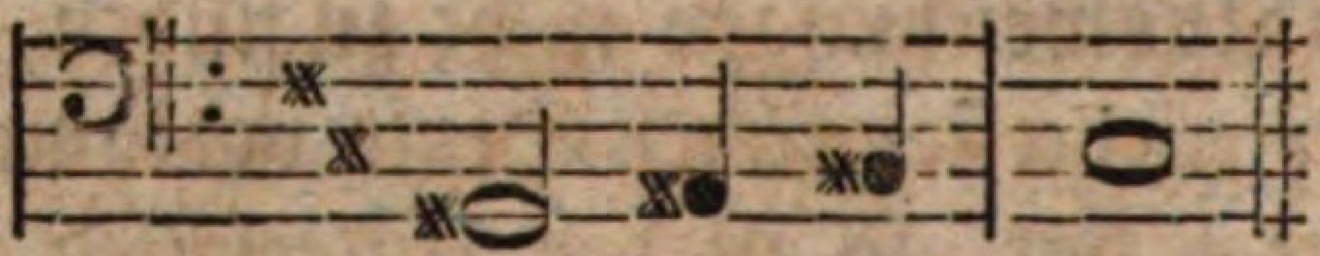
Manchesmahl hat eine Note nicht allein ein x vor sich, sondern auch eines über sich, alsdenn ist dieselbe Note nicht die Septime, sondern vielmehr die Quinte des Tons; aber das x, so über derselben Note steht und die große Tertie bedeutet, ist die Septime des vorhandenen Tones. Dieses trägt sich zu in den Tönen, wo die Septime des Tones im System vorne beym Schlüssel mit einem x bezeichnet seyn sollte, dasselbe aber weggelassen worden. Zum Exempel: Das System in A dur erfordert drey x, wenn aber solches nur mit zweyen bezeichnet, und dasjenige, so das g in gis erheben soll, weggelassen wird, so pflegt bey der Ausweichung ins Cis das g im Basse ein x vor und über sich zu haben, alsdenn wird aus dem g ein gis, und ist die Quinta des Cis-Tones, allein das darüberstehende x, welches c oder xh bedeutet, ist die Septime des bemeldten Tones. Davon besiehe unten das erste Exempel. Eben so ist es auch, wenn E dur, welches vier x in seinem System vorgezeichnet haben soll, nur mit dreyen erscheinet, und das x, so das d in dis

verwandeln soll, weggelassen worden; daher ist im zweyten Exempel, da die Ausweichung in gis geschieht, das dis die Quinte, und das darüber stehende × die Septime des Tones.





Wenn es sich begiebt, daß zwo oder drey fortgehende Noten stufenweise das × vor sich haben, so ist die oberste derselben die Septime des Tons. Es ist also im nachgesetzten Exempel das c oder ×H des Tones Septima und Cis moll der rechte Ton.



Es pflegt eine Note auch durch zwey × zweymahl erhöhet zu werden, welche alsdenn anzeigen, daß die Note zunächst über denselben der gegenwärtige Ton sey. Denn wenn aus dem Gis moll gespielet wird, so trifft man das f mit zweyen × an, das eine steht vorne beym Schlüssel, welches f zu fis machet, und das andere vor der Note, so das fis noch um einen halben Ton erhöhet, daß g daraus wird, welches alsdenn die Septime des Tones ist, und zu verstehen giebt, in welchem Tone man sey.

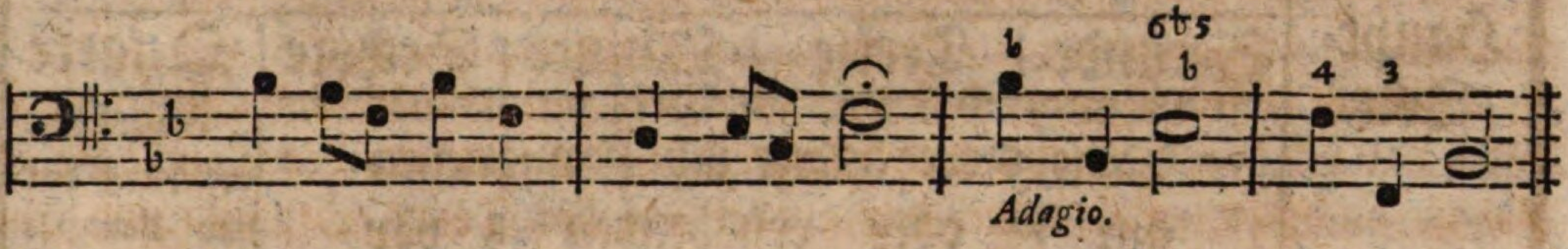
Man findet gleichfalls, daß, wann auch das System vorne beym Schlüssel mit keinem × gezeichnet, nichts destoweniger eine Note zwey × vor sich hat. Solches aber ist ein Zeichen einer sehr harten und unnatürlichen Ausweichung.

Doch einige schreiben vor die Note, da sonst das zweyte Creutz stehen soll, nur ein einfaches ×, welches bedeutet, daß nunmehr die Note um zweene halbe Töne erhoben werden soll. Ein grosser Tonkünstler in London schreibt manchmahl gar zwey × vor eine Note, die schon vorne beym Schlüssel eines stehen hat, womit er seine Executoren warnen will, daß sie Acht haben und beyde × wohl beobachten sollen.

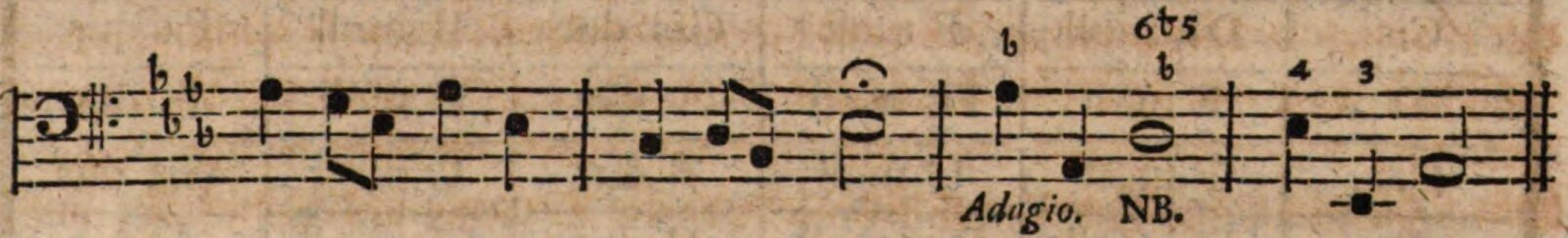
Bey dieser Gelegenheit ist billig zu erinnern, daß auch zwey b vor einer Note kommen und also dieselbe zweymahl erniedrigen können, wie denn einer,

der

der eifrig bestreiten wollte, solches könnte sich niemahls zutragen, es wider Vermuthen erfahren mußte. Denn als er in einer Kirchen-Musik auf der im Chor-Tone stehenden Orgel ein Stück aus dem B dur ins As, der andern Instrumente wegen, welche im Cammer-Tone stunden, transponiren und also im Schlusse desselben folgende Tacte einen Ton tiefer spielen sollte:



da ward er im dritten Tacte stutzig und wußte in der Eile sich nicht zu finden, und wie er nach geschlossener Musik die Sache recht untersuchte, fand er, wie er gleichwohl in der letzten Hälfte des obigen dritten Tacts in der Transposition bey überstehender 6♮ an zwey b vor einer Note gerathen war, wie denn solches im Tone, woraus er gespielet, folgendermassen aussieht:



Damit wir nun wieder auf die Bahne der Ausweichungen kommen, so muß man wissen, daß die Componisten darinnen sich grosser Freyheit bedienen, und nicht allemahl sich an die gewöhnlichen und bisher gezeigten Ausweichungen kehren, sondern zuweilen einen ganz fremden Ton erwischen, welchen man nicht vermuthete, den man aber durch oben erwähnte Mittel gar leicht errathen kann: daher derjenige, so den General-Baß spielet, fleißig aufmerken soll, daß er keine Note vorbey lasse, welche er nicht gehörigermassen abfertige. Wird ein solcher aber nur die Grundregeln recht im Kopfe haben, so wird er finden, daß er allemahl zurechte kommen könne.

Um nun die Ausweichungen aller Töne und deren Kennzeichen desto gewisser zu finden, so sind dieselben in folgenden beyden Tabellen begriffen.

Ausweichungs-Tabelle der zwölf Dur-Töne, nebst deren Kennzeichen.

Haupt-Ton.	Die fünf Ausweichungen in die				
	Secunde	Tertie	Quinte	Sechste	Quarte
	Diese viere haben ihr Kennzeichen am × oder erhöhenden ♮ vor der Septime ihres Tones.				Diese Ausweichung hat ihr Kennzeichen am b oder erniedrigenden ♮ bey ihres Tones Quarte.
C	D moll	E moll	G dur	A moll	F dur
Cis	Dis moll	F moll	Gis dur	B moll	Fis dur
D	E moll	Fis moll	A dur	H moll	G dur
Dis	F moll	G moll	B dur	C moll	Gis dur
E	Fis moll	Gis moll	H dur	Cis moll	A dur
F	G moll	A moll	C dur	D moll	B dur
Fis	Gis moll	B moll	Cis dur	Dis moll	H dur
G	A moll	H moll	D dur	E moll	C dur
Gis	B moll	C moll	Dis dur	F moll	Cis dur
A	H moll	Cis moll	E dur	Fis moll	D dur
B	C moll	D moll	F dur	G moll	Dis dur
H	Cis moll	Dis moll	Fis dur	Gis moll	E dur

Aus-

Ausweichungs-Tabelle aller zwölf Moll-Töne, nebst deren Kennzeichen.

Haupt-Ton.	Die fünf Ausweichungen in die				
	Quarte	Quinte	Septime	Sechste	Tertie
	Diese drey haben ihr Kennzeichen am × oder erhöhenden ♮ vor der Septime ihres Tones.			Diese Ausweichung hat ihr Kennzeichen am b oder erniedrigenden ♮ bey der Quarte ihres Tons.	Diese Ausweichung bleibt natürlich ohne ein neues Erhöhungs- oder Erniedrigungs-Zeichen.
C	F moll	G moll	B dur	Gis dur	Dis dur
Cis	Fis moll	Gis moll	H dur	A dur	E dur
D	G moll	A moll	C dur	B dur	F dur
Dis	Gis moll	B moll	Cis dur	H dur	Fis dur
E	A moll	H moll	D dur	C dur	G dur
F	B moll	C moll	Dis dur	Cis dur	Gis dur
Fis	H moll	Cis moll	E dur	D dur	A dur
G	C moll	D moll	F dur	Dis dur	B dur
Gis	Cis moll	Dis moll	Fis dur	E dur	H dur
A	D moll	E moll	G dur	F dur	C dur
B	Dis moll	F moll	Gis dur	Fis dur	Cis dur
H	E moll	Fis moll	A dur	G dur	D dur

Die

Die Kennzeichen der Ausweichungen in vorhergehenden beyden Tabellen sind nach Bezeichnung des Systems, wie es in den Schematibus Cap. III. und auch Cap. VI. im grossen Circul sich findet, eingerichtet. Und wo ein Componiste sein System anders bezeichnet, so kann einer, der so weit gekommen, daß er vorhergehendes begriffen, sich leicht auch in der Sache zu helfen wissen.

CAPUT VI.

Von der Beschaffenheit der Consonantzen.

Die Consonantz oder Zusammenstimmende wird definirt, daß sie sey ein Abstand zweyer Töne, nehmlich eines tiefen und eines hohen, welche lieblich und einförmig in das Gehöre dringen.

Die Griechischen Nahmen, so man nicht allein den Cosonantzen, sondern auch theils den Dissonantzen, mit beygelegt finden wird, sind in diesem gantzen Wercke sonst nicht gebraucht, indem man derselben wohl entbehren kann: Weil aber unterschiedliche Schriftsteller sich ihrer bedienet, so hat man für nöthig geachtet, solche mit zu erwähnen, damit einer, der etwann einen solchen Schriftsteller lesen möchte, wissen könne, was sie bedeuten.

Es sind der Consonantzen fünfe: Unisonus, Schluß oder Einklang, Tertie, Quinte, Sexte, und Octave.

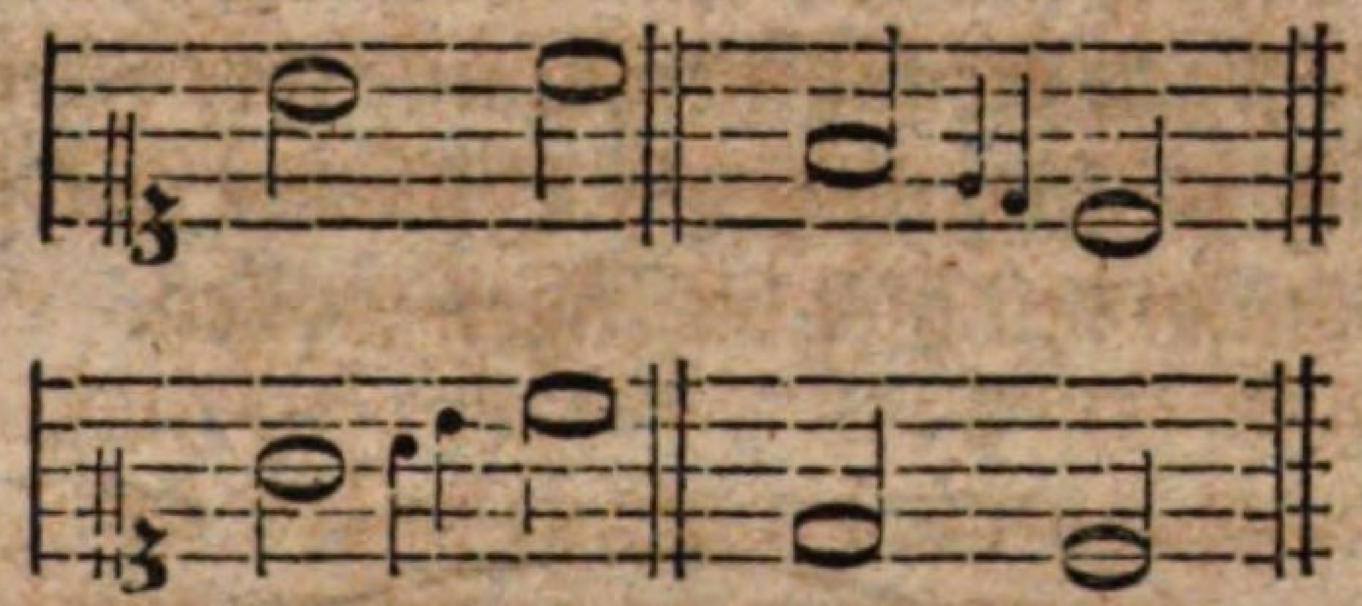
Diese theilet man in vollkommene und unvollkommene. Der vollkommenen Consonantzen sind drey: der Unisonus, die Quinte und Octave, und der unvollkommenen zwo, als Tertie und Sexte.

Wir wollen hiervon ohne grosse Weitläuftigkeit handeln, und für das erste die vollkommenen Consonantzen vornehmen.

Unisonus, quasi unus sonus, der Einklang, welcher aus zween gleichen Tönen bestehet, deren der eine weder höher noch niedriger als der andere, so daß man zwischen ihnen keinen Zwischenraum finden kann, wie etwann das ungestrichene c gegen das ungestrichene c. Es ist sonst bey andern eine Frage, ob derselbe für eine Consonantz zu halten, weil er nur das principium der Intervallen sey; da aber die Sache von keiner Wichtigkeit ist, so will man sich allhier dabey nicht aufhalten. Indessen ist beym Einklange in Acht zu nehmen 1) daß

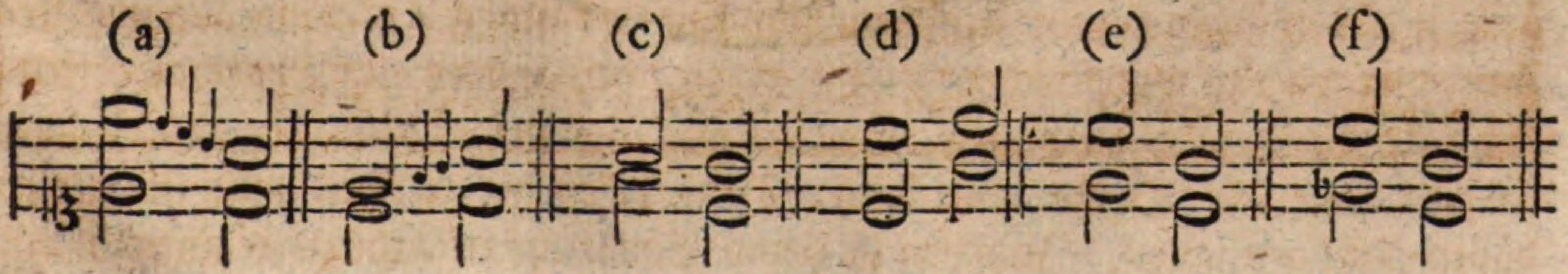
er

er in wenigstimmigen Sachen nicht oft gesetzt werde; 2) im Schlusse eines Stückes aber, und insonderheit in Duetten, nothwendig seyn müsse, es wäre denn, daß die Octave manchesmahl dessen Stelle verträte; 3) daß, wenn die Stimmen an einer Stelle stehen bleiben und sich nicht bewegen, unterschiedliche Unisoni aufeinander folgen können, und 4) daß in der Fortschreitung zween oder mehr Unisoni auf einander nicht folgen können, worunter auch der verbothene verdeckte Unisonus mit zu nehmen, welcher daraus entspringet, wenn man die leeren Tasten eines springenden Intervalls vor dem Unisono bis an den Unisonum durchläuft, als:

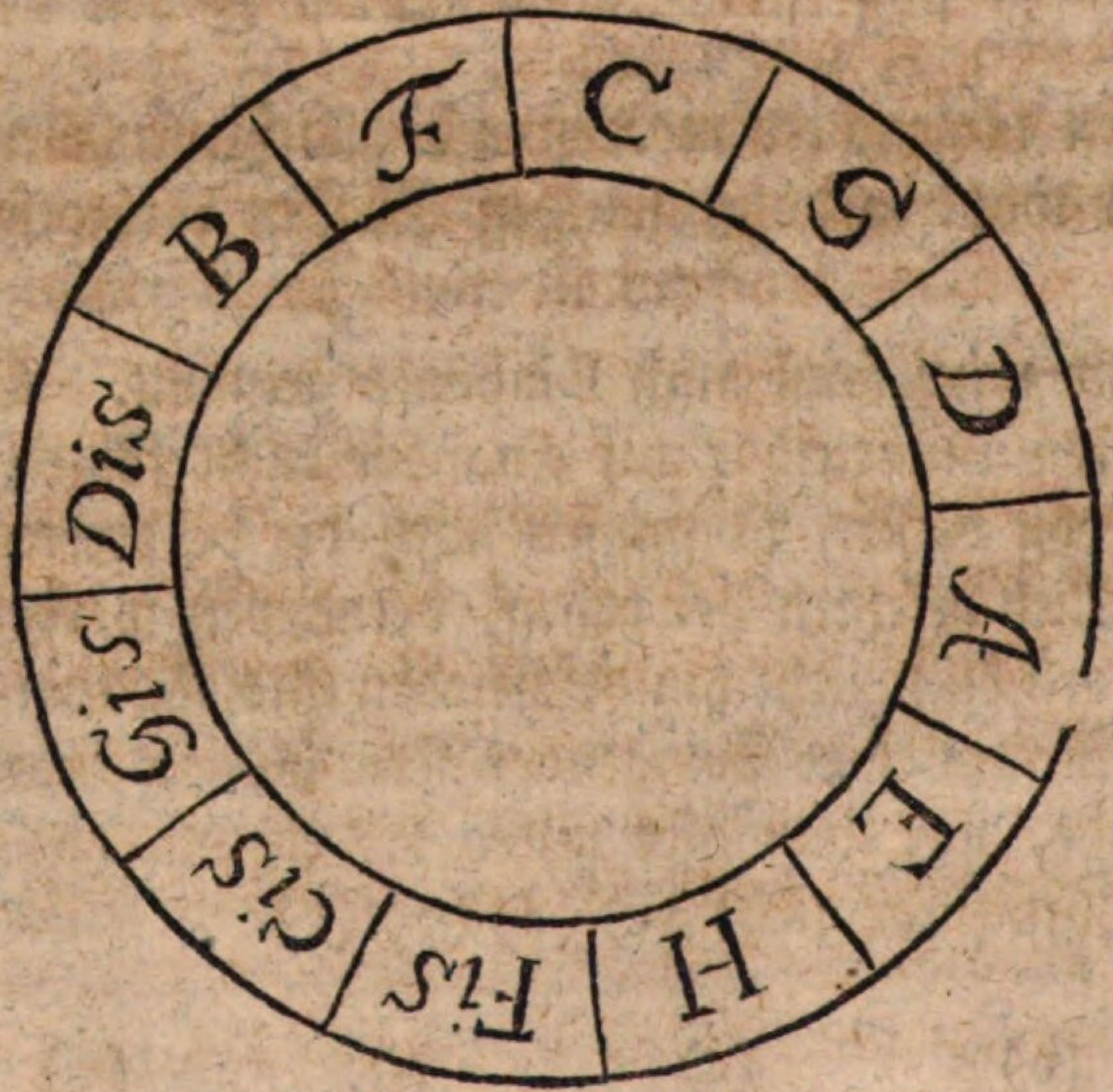


Doch dessen ungeachtet werden oft alle Instrumente unisoni componiret, oder auch wohl in vollstimmigen Sachen einige solche Sätze mit untergemenget.

Die Quinte wird sonst auch Diapente genannt. Es können aber zwo oder mehr Quinten unmittelbar auf einander nicht folgen, ausser bey bleibenden Noten. Nebst diesen, so müssen auch die verdeckten Quinten, welche vor den ausdrücklich gesetzten her gehen, vermieden werden, und das sind solche, die eben ausdrücklich nicht hin geschrieben sind, sondern nur entstehen, wenn man den ledigen Raum einer springenden Note bis zur andern, wohin sie springt, durchlaufen würde, wie man hier unten bey (a) und (b) sehen kann, wovon doch einige zu dulden sind: siehe (c) (d) (e) (f).

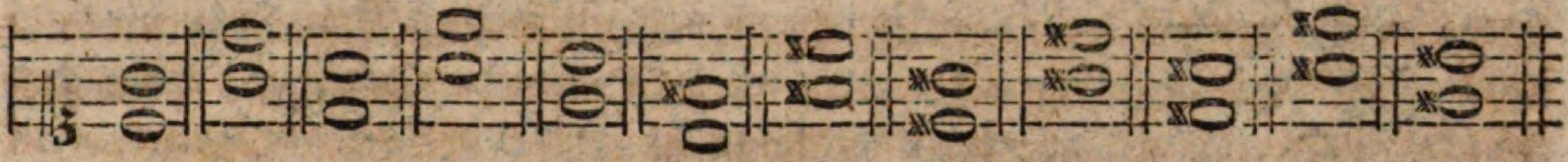


In welchem Falle man denn den berühmten Componisten folgen und wohl zusehen soll, was zu gebrauchen, und was zu verwerfen sey. Doch durch die Gegenbewegung kann man den fehlerhaften Intervallen aus dem Wege gehen. In vollstimmigen Sachen sind die verdeckten Quinten unmöglich zu vermeiden, doch soll man sich befleißigen, daß die äussersten Partien nur reine seyn. Welchergestalt eine falsche Quinte von einer völligen, und die völlige von der falschen abgelöset werden könne, lehret Cap. VII. am Orte, wo von der falschen Quinte gehandelt wird. Wenn sich die Quinte mit der Sexte vereiniget, so ist sie syncopata, und muß eben so, wie die falsche Quinte, unterwärts aufgelöset werden, doch mit dem Unterschiede, daß die Quinta syncopata vorher liegen soll, da hingegen die falsche Quinte ihre Freyheit braucht. Uebrigens muß ein Musicus wissen, daß die Quinten alle zwölfe in einem Circul sich schliessen, welchen man mit hier beyfügen wollen.



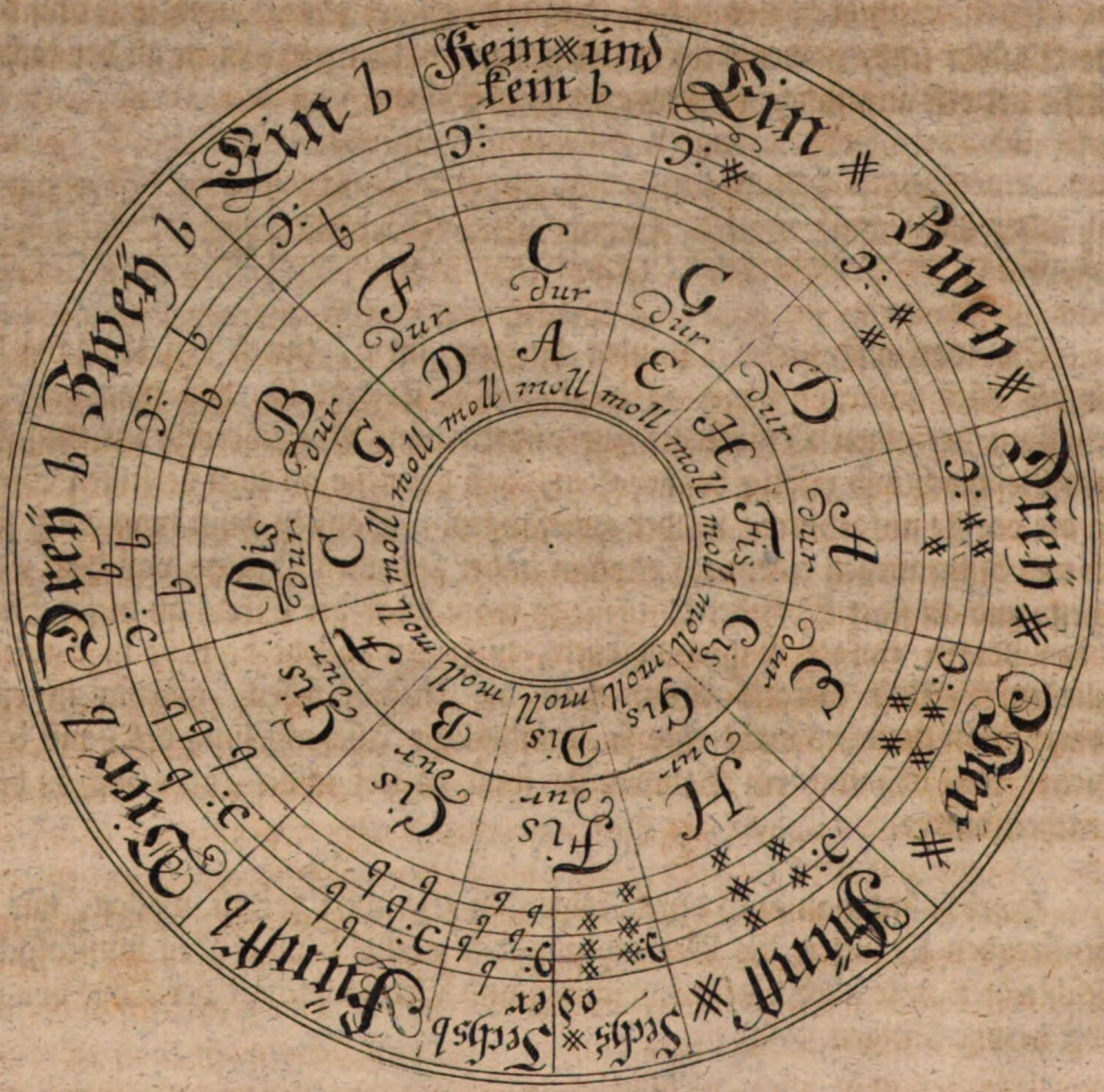
Es

Es ist auch nicht undienlich, daß man allhier diesen Circul ins musikalische System setze, alsdenn wird sich finden, daß er nicht mehr an der rechten Stelle der erst angefangenen Note schliessen könne.



So war also dieser Quinten-Anfang im c, durch den Umgang des Circuls aber schliessen dieselben in xh. Die Ursache ist, daß man das Intervallum der einen Quinte bis zur andern ohne Veränderung des musicalischen Geschlechts so richtig beybehalten, daß die neue an eben derselben Stelle, wo die vorige aufgehöret, wieder angefangen. Sonsten kann man auch füglich und billig wegen einer, als etwann in der zehenden Quinte, von dem x abgehen, und an statt xa xd lieber bh be setzen; so wäre zwar der Circul an dieser Stelle in den Noten einiger massen verrückt, hingegen würde derselbe in c wieder schliessen. Und hieraus kann man die Ursache sehen, warum in einer Composition manches mahl eine so wunderliche Abwechselung des x mit b geschieht; weil nehmlich ein Componiste sonst zu tief in die x oder auch in die b gerathen würde.

Hierbey hat man auch durch folgenden Entwurf zeigen wollen, wie die circulirenden Quinten die Vermehrung der x und b in beyden musicalischen Geschlechten, wie auch die Ausweichung und Verwandschaft der Töne von sich selbst hervor bringen.



Dieser Circul zeigt erstlich die beyden mit ✕ und b bezeichneten musicalischen Geschlechter, wie dieselben oben von C dur und A moll an, bis herunter in Fis dur und Dis moll, zur Rechten immer mit lauter ✕ und zur Linken hingegen mit lauter b sich allmählig vermehren, und wie natürlich zwey über einander gesetzte Töne, deren der eine Dur und der andere Moll ist, allemahl auf einerley Art gezeichnet werden. Denn es es wird von C dur und A moll an zur rechten Seite herum eine Quinte höher bey G dur und E moll ein ✕, alsdenn wieder

wieder eine Quinte höher bey D dur und H moll zwey ✕, und so weiter bey jeder Quinte immer ein ✕ mehr erfordert, bis Fis dur und Dis moll, so man mit sechs ✕ bezeichnen kann. Geht man nun von C dur und A moll an zur linken Seite um eine Quinte herunter, so brauchet F dur und D moll ein b; hiervon wieder eine Quinte herunter in B dur und G moll, so sind zwey b vonnöthen, und wird also immer um eine Quinte tiefer ein b mehr zugesetzt, bis man an Fis dur und Dis moll gelanget, allwo sechs b oder auch sechs ✕ stehen müssen. Denn gleichwie, wenn man aus Deutschland nach Frankreich reiset, auf der Gränze beyderley Sprachen, sowohl Deutsch als Französisch, geredet werden; also gebrauchet man auch bey letztgemeldeten beyden Tönen, als Gränzen zwischen ✕ und b, beyderley Bezeichnungen. Doch halte ich dafür, daß es besser sey, wenn sie mit ✕ vorgestellet würden. Wenn aber diese Fis dur und Dis moll bey andern Tönen als Ausweichungen vorkommen, so folget von sich selbst, daß sie bey einem mit b bezeichneten Systeme auch, um eine gleiche Vorzeichnung mit dem Haupt-Tone zu haben, mit b erscheinen müssen; ist aber der Haupt-Ton mit ✕ bezeichnet, so müssen sie auch auf diese Art gebraucht werden. Und wenn die beyden erwähnten Töne selbst die Haupt-Töne sind, so richten sich deren Ausweichungen auch in dasjenige musicalische Geschlecht, so der Haupt-Ton hat. Daß nun bey Fis dur und Dis moll das Geschlecht verändert wird, und von der rechten Hand an die ✕, von der Linken aber die b nicht continuiren, ist die Ursache, daß wenn solches geschehen sollte, die ✕ oder b so zuwachsen würden, daß C dur und A moll zuletzt zwölf ✕ oder zwölf b vorgezeichnet haben müßten. Und damit man in allem die Sache um so viel leichter merken könne, so lehret das dabey befindliche in den Baß-Schlüssel gesetzte System zugleich auch, wo die ✕ und b in jedem Tone stehen müssen. Nun ist zwar wahr, daß die Componisten solches nicht allemahl beobachten, indem sie oft weniger ✕ oder b vorzeichnen, als der Ton billig haben soll, und hingegen die vorne weggelassenen Zeichen allezeit zur gehörigen Note schreiben; indessen soll doch ein Musicus wissen, wo sie eigentlich hin gehören. Denn wenn einer einen unbezifferten General-Baß aus A dur spielen sollte, der nur mit zwey ✕ bezeichnet, und das dritte zum gis weggelassen wäre, wie solches oft geschieht, und er griffe jedesmahl zu e die kleine Terz g an statt des gehörigen gis, so würde er die Ohren sehr peinigen. Ueberdem ist es auch darum nöthig, diese Sache

recht zu begreifen, damit einer dadurch verstehen lerne, welche natürlich und welche nur zufällige Con-und Dissonanzen sind, daß er wissen könne, welche die Verdoppelung am besten vertragen. Denn wenn in A dur das x, welches g zu gis machen soll, nicht vorne im Systeme sondern allemahl vor der Note stehet, so ist dieselbe darum noch nicht zufällig, sondern natürlich.

Zum andern weiset dieser Circul auch der 24 Töne Verwandschaft und Ausweichungen. Man findet allda, wie sowohl alle 12 Dur- als auch sämmtliche 12 Moll-Töne Quinten-weise rund um den Circul sich schliessen, und wie eines jeden Tones Ausweichungen von Natur in drey Classen sich abtheilen. In der Mitten steht allemahl der Haupt-Ton, der seinen nächst-verwandten über oder unter sich hat, und diese beyden können die erste Classe ausmachen, weil sie auf gleiche Art bezeichnet; Zur Rechten kömmt alsdenn die andere Classe, die besteht in einem Dur-und in einem Moll-Tone, und diese sind schon dem Haupt-Tone etwas weniger verwandt, weil sie im Systeme auch anders bezeichnet, als diejenigen von der ersten Classe; Und denn kömmt die erste zur Linken als die dritte Classe, worinnen auch ein Dur- und ein Moll-Ton anzutreffen, und diese sind wieder im Systeme anders bezeichnet, als die erste und zweyte Classe, und ihre Verwandschaft ist auch nicht so nahe als der zweyten. Zum Exempel: C dur wäre der Haupt-Ton, so hat derselbe unter sich in eben derselben Classe, welche die erste ist, den nächstverwandten Ton A moll; denn diese haben beyde weder ein x noch ein b vorgezeichnet. Zur Rechten ist die andere Classe, G dur und E moll, denn sie sind schon anders bezeichnet, als die erste Classe, weil sie beyde ein x im Systeme gezeichnet haben; sie sind daher dem C dur-Ton schon weniger verwandt als A moll. Die dritte Classe steht zur Linken des Haupt-Tons, und hat F dur und D moll, welche wieder anders gezeichnet sind, als die in der ersten und zweyten Classe, indem sie das b im Systeme haben, und sind schon weniger mit dem Haupt-Tone verwandt, als die zweyte Classe. Nun wollen wir auch A moll in seinen drey Classen beschauen. Dieser Ton hat in der ersten Classe seinen nächstverwandten C dur über sich, übrigens hat er zur Rechten die zweyte und zur Linken die dritte Classe eben wie C dur. Hieraus erhellet, daß allemahl die über einander stehenden Töne, deren der eine Dur und der andere Moll ist, einerley Ausweichungen haben, und daß derjenige, so nur einen der schweren

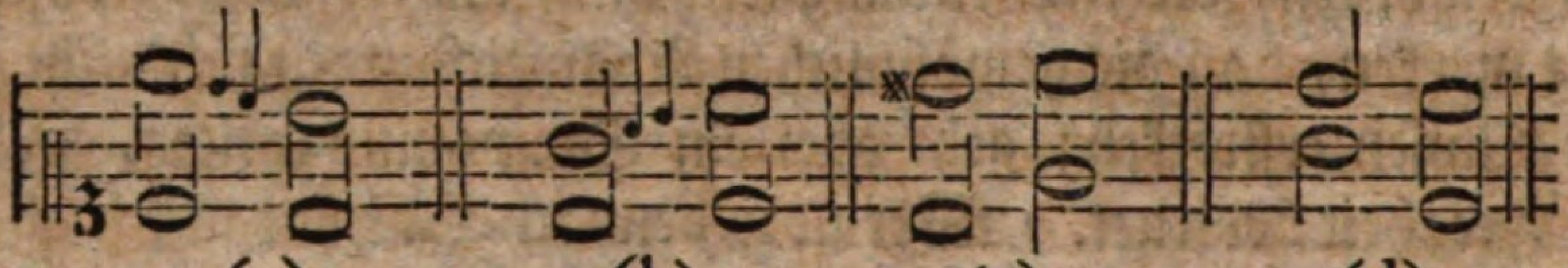
und bisher ungebräuchlichen Töne spielen kann, auch folglich den andern, so mit demselben in einer Classe steht, eben so leicht spielen könne: Denn wer Fis dur vortragen kann, der darf sich vor Dis moll, wenn es auf einerley Art mit Fis dur bezeichnet, auch nicht scheuen. Und hierdurch ist in allem, was bisher gesagt worden, die Anwendung leicht auf andere Töne zu machen. Indessen ist zu merken, daß die gewöhnlichen Ausweichungen sich nicht weiter als in die drey Classen erstrecken; geht aber ein Componiste weiter, so hat er sich schon einer Freyheit bedienet. Wer aber dennoch Lust hat durch alle 24 Töne den Circul herum zu gehen, der kann immer einen Dur- und einen Moll-Ton, wie sie sich beysammen finden, nach der Ordnung nehmen, als etwann C dur A moll, G dur, E moll, D dur, H moll &c. so kann er füglich wieder in den angefangenen Ton kommen; doch er kann auch, wenn er will, ohne Verletzung des Gehörs, zuweilen einen überspringen und gar vorbey gehen. Im übrigen ist aus bisherigem genugsam bewiesen, daß nichts anders als die blosse Quinten-Circulation, sowohl die Vermehrung des ♯ und b in beyden musicalischen Geschlechten als auch der Töne Verwandschaft und Ausweichung von Natur und ohne Künsteley verursache.

Man findet sonsten in Heinichens neuem Werke p. 837. auch einen musicalischen Circul. Es hat aber besagtem Verfasser selbst gedeuchtet, daß eine neuere oder bessere Art könne erfunden werden, wenn er p. 28. also sagt: Vielleicht kömmt noch einmahl eine andere Art von einem musicalischen Circul, als hinten Cap. 5. Sect. 2. angegeben worden, oder wenigstens eine neue Art denselben zu behandeln, zum Vorscheine. Daher glaube ich, daß wenn er länger beym Leben geblieben, er die Sache noch mehr untersuchet, und ihn gantz anders eingerichtet haben würde.

Die Octave heist auch Diapason. Es sollen aber zwo oder mehr Octaven auf einander nicht folgen, welches jedoch bey bleibenden Noten zugelassen ist. Ueberdem so muß man sich auch vor den verdeckten Octaven, welche vor den wirklich gesetzten vorher gehen, in acht nehmen, und diese kommen dadurch, wenn man den Raum von einer springenden Note bis zur andern, wohin sie springt, durchgeht: Davon siehe unten (a) und (b). In einer vollstimmigen Music aber sind solche Progressen nicht zu vermeiden, jedoch muß man Fleiß anwenden, damit die äussersten Stimmen rein seyn mögen. Unter den verdeckten

aber

aber sind sie allemahl zulässig, wenn die Ober-Stimme um einen Grad steigt, die andere aber um eine Quarte aufwärts springt, siehe unten (c), und wenn die obere um einen Grad fällt, die unterste aber hingegen um eine Quinte herunter springt, wie unten bey (d) gelehret wird.

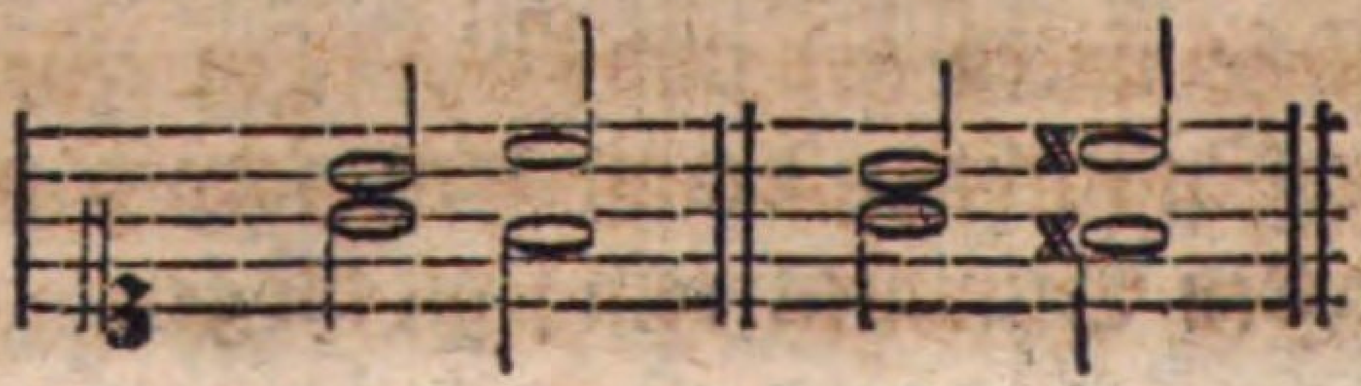


In der Gegenbewegung können endlich wohl zwo Octaven nach einander folgen, aber solches muß nur selten geschehen. Im General-Basse kann man zu Verstärkung des Fundaments lauter Octaven in der Linken greifen; Es pflegt auch oft ein Bassetgen mit einem andern tiefen Basse in Octaven zu gehen. Ja die heutigen Componisten sind eben nicht Sclaven aller alten Regeln, indem sie wohl alle Violinen oder andere Instrumente in lauter Octaven mit dem Basse setzen, und es trägt sich auch zu, daß die Singe-Stimme mit den Instrumenten in Octaven einher geht.

Nunmehr kommen wir auch an die beyden unvollkommenen Consonanzen, welche sind Tertie und Sexte.

Die Tertie ist zweyerley, nehmlich groß und klein.

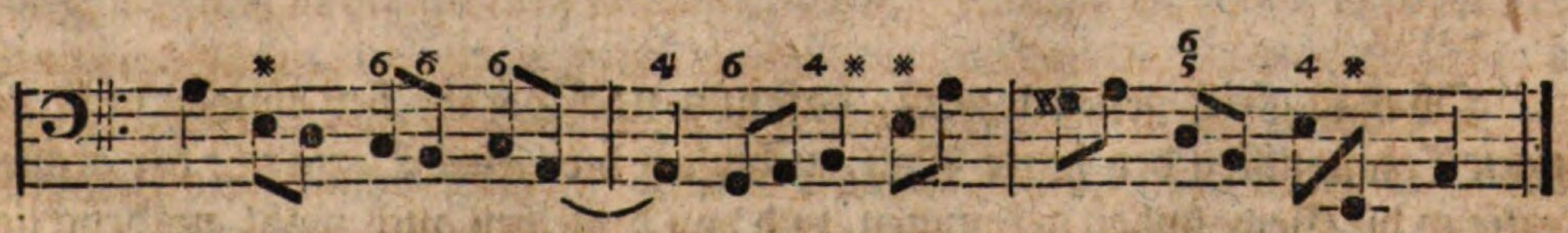
Die grosse Tertie wird darum so genennet, weil sie um einen kleinen halben Ton grösser oder höher ist, als die kleine Tertie. Sie heißt auch Ditonus. Wo zwo oder mehr grosse Tertzen stufenweise fortgehen, da entsteht allemahl ein falsches Verhältniß, welche die Componisten, und also auch die General-Bassisten, doch zuweilen mit unter laufen lassen, weil sie nicht immer zu vermeiden sind. Im Springen sind sie gut, wenn beyde Stimmen in die Octave, Quinte und Quarte springen. Noch entsteht unter andern ein falsches Verhältniß, wenn die große Tertie durch die Gegenbewegung in die Quinte schreitet, als:



Jedoch

Jedoch wird die letztere zuweilen gebraucht. Die Componisten verdoppeln diese Tertie nicht allzu oft, weil dieselbe sehr durchdringend ist, und eine eintzige schon viel ausfüllen kann; es wäre denn, daß sie Gesellschaft mit der Sexte machte, in welchem Falle man sie lieber zu verdoppeln pflegt. Endlich ist noch zu erinnern, daß die grosse Tertie das Kennzeichen eines Dur-Stückes sey, wenn die Grundnote des Haupt-Tones dieselbe zur Mediante hat.

Die kleine Tertie wird also genannt, weil sie um einen kleinen halben Ton kleiner oder tiefer ist, als die grosse Tertie. Sie heißt auch sonst Semiditonus und Trihemitonium. Ein Stück, in welchem die Grundnote des Haupt-Tons diese Tertie hat, ist moll. Ob aber nicht bey einigen Cadentzen, insonderheit zuletzt beym Schlusse, dur ausgehalten werden solle, davon sind unterschiedliche Meynungen. Indessen halte ich dafür, (womit die meisten einig sind,) nehmlich, daß im Schlusse eines Moll-Stücks die gehörige kleine Tertie gebraucht werden müsse, es wäre denn, daß man einen gewissen Affect auszudrücken hätte, worinnen endlich die große Tertie statt haben könnte. Anlangend in der Mitten eines Satzes, so ist gewiß, daß die Cadenz mit der kleinen Tertie zuweilen hart klinget. Man sehe folgendes Exempel, welches A moll anfängt, und im Anfange des zweyten Tactes ins E moll geht, darauf alsobald im selbigen Tacte im Aufheben beym H die Cadenz in E machet: Wenn nun dieselbe im bemeldeten zweyten Tacte befindliche Note c mit der kleinen Tertie begleitet werden sollte, so würde es doch unangenehm klingen, weil die darauf folgende Note und der gantze letzte Tact ins A moll gehöret; wenn aber allda die grosse Tertie gis zum e genommen wird, so ist es schon ein Vorbereitung zum darauf folgenden A moll-Tone, und fällt dem Ohre schon angenehmer. Wer aber anderer Meynung ist, dem wird hierdurch nichts zum Nachtheile gesagt.

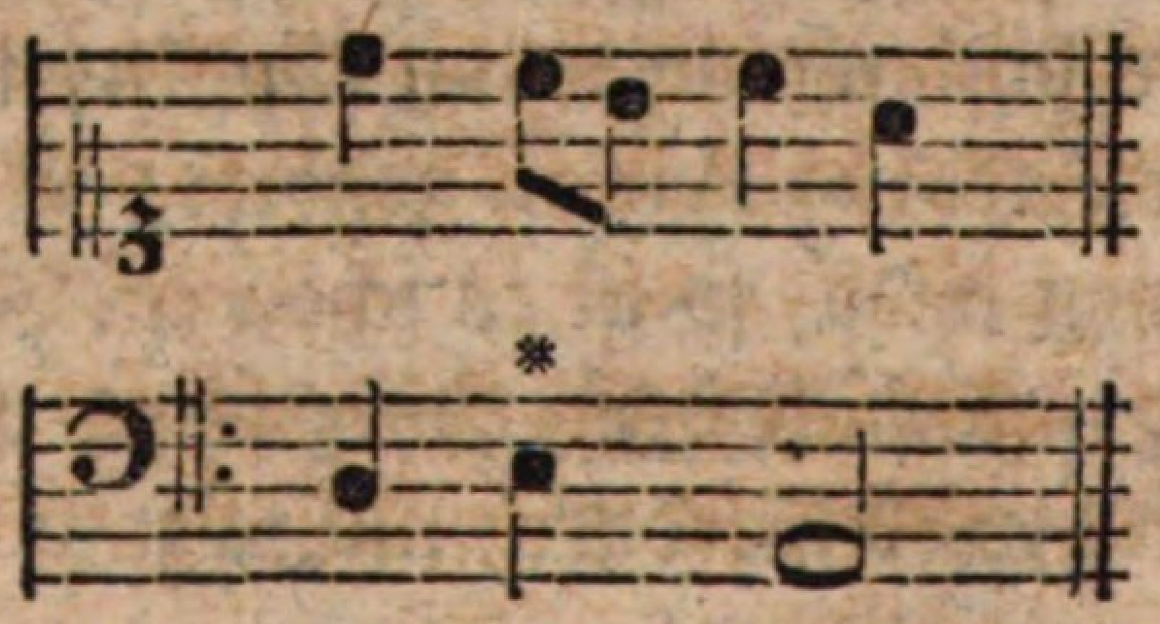


Die Sexte ist auch zweyerley, nehmlich groß und klein.

Die Sexta major, oder die grosse Sexte, wird darum so genannt, weil sie um einen kleinen halben Ton grösser oder höher ist, als die kleine Sexte.

Sonsten heißt sie auch Hexachordum majus, und ist nichts anders, als eine umgekehrte kleine Tertie. Bey dieser Concordantz ist zu merken, daß sie, nachdem es erfordert wird, bald die große bald die kleine Tertie habe, da hingegen die kleine Sexte eintzig und allein die kleine Tertie haben will. Es hüte sich ein General-Bassiste, wenn er zu des Tones Secunde die grosse Sexte mit ihren Neben-Stimmen angeschlagen, daß er, wie es oft geschieht, den zur folgenden Note gehörigen Griff nicht weglasse, und etwan einen ungeschickten Durchgang mache.

Die Sexta minor, kleine Sexte oder Hexachordum minus, wird deswegen so genannt, weil sie um einen kleinen halben Ton kleiner oder niedriger ist, als die grosse Sexte. Sie ist nichts anders, als eine umgekehrte grosse Tertie, und leidet, wie schon oben gesagt, keine andere Tertie als die kleine bey sich. In folgendem Satze aber muß sich einer beym zweyten Viertel nicht etwann einbilden, als sey allda die kleine Sexte mit der grossen Tertie gesetzt, indem das c über dem e nur einen unächten Durchgang macht, und das darauf folgende h eigentlich zum Accorde gehöret, daher ein Accompagnist zu demselben e auch nichts anders als die grosse Tertie, Quinte und Octave greifen soll, es wäre denn, daß er an statt der Octave die allhier vorbereitete Septime nehmen wollte.



Ob man gleich gestehen muß, daß nun nach gerade bey einigen nicht geringen Componisten der harte Satz, nehmlich die kleine Sexte mit der grossen Tertie in die Gewohnheit gekommen, und von denselben auch wohl ausdrücklich mit den gehörigen Signaturen über dem Basse bemerket wird, so ist doch niemanden zu rathen, solches so schlechterdings nachzuahmen.

Was die fehlerhaften Progressen betrifft, deren bey einigen Concordanzen bisher erwähnet worden, so muß man nicht etwann denken, daß eine dazwischen gesetzte kurtze Pause den Fehler aufhebe.

Doch in den Orgeln hat man mit Fleiß das fehlerhafte wilde Geschrey der Tertz- und Quinten-Register: Und ob zwar die meisten sich einbilden, daß eine gute Orgel ohne dieselben nicht bestehen könne, so stehts doch dahin, ob wir bey unsern Nachkommen Beyfall finden. Denn es ist nun schon an einigen Orten eine merkliche Aenderung im Pedale gemacht worden, da denn unter andern einer der berühmtesten Orgelbauer in Deutschland, seines Nahmens Silbermann, neulich in der Dreßdenschen Sophien-Kirche ein vortreffliches Werk von drey und dreyßig Stimmen erbauet, und ins Pedal nichts anders als vier reine Stimmen gesetzet, als nehmlich Principal sechzehn Fuß, Sub-Baſs sechzehn Fuß, Posaune sechzehn Fuß, und Trompete acht Fuß, wie solches aus der gedruckten Beschreibung zu sehen ist.

Die Trias harmonica, der Dreyklang, wird, wo es geschehen kann, allezeit vollständig gebraucht; doch ist sie in zweystimmigen Sachen nicht zu haben, hingegen kann sie in dreystimmigen zwar nicht durch und durch, jedennoch aber oft, angebracht werden. In vier Stimmen sollte sie billig in jedem Accorde anzutreffen seyn, wo nicht die Cadentzen oder die Vermeidung verdrießlicher Sprünge verursachen, daß man einen Ton aus Noth weglasse.

Da nun in einer vielstimmigen Composition die Consonantzen nothwendig verdoppelt werden müssen, so ist in Acht zu nehmen, daß die Quinte mehr verdoppelt werde, als die Octave, und die Octave mehr, als die Tertie; doch leidet die kleine Tertie die Verdoppelung eher als die grosse Tertie. Indessen wird doch die grosse Tertie, wenn sie natürlich ist, heutiges Tages mehr als in vorigen Zeiten in der Verdoppelung gelitten. Wenn in einem Accorde keine Quinte, sondern an statt derselben eine Sexte vorhanden, so werden lieber die Tertie und Sexte als die Octave vermehret. Und wenn ausser dem ordentlichen Umfange des Haupt-Tones, woraus ein Stücke geht, vor einer Baß-Note ein x oder b oder auch ein erhöhendes oder erniedrigendes ♮ steht, wie auch, wenn eine Ober-Partie durch eine dergleichen überstehende Signatur erhöhet oder erniedriget und dadurch zufällig wird, so muß sie seltener als eine natürliche verdoppelt werden.

CAPVT VII.

Von dem Gebrauche der Dissonantzen.

Eine Dissonantz heißt auf teutsch, was nicht übereinstimmet, oder übel lautet, und wird definirt, daß sie ein Abstand zweyer Töne sey, welcher dem Gehöre hart, und auf das einfältigste zu reden, unangenehm vorkomme, doch aber zu Bewegung der Affecten eben so nöthig sey, als die Consonantz. Weil nun die Consonantzen allein in einer Musik allzu einfältig und fromm klingen, so müssen dieselben notwendig mit Dissonantzen vermischet werden. Denn gleichwie ein Mahler in seiner Schilderey den Schatten zu dem Ende macht, damit sich die Erhebung oder das Lichte desto besser hervorthun möge: also muß auch ein Musicus die Dissonantzen dergestalt anbringen, daß die darauf folgenden Consonantzen desto lieblicher in das Gehör fallen.

Es sind aber die Dissonantzen, welche in der Composition gebraucht werden, folgende:

Drey Secunden, als die kleine, die große, und die übermäßige.
Drey Quarten: die völlige, die übermäßige, und die verminderte.
Zwo Quinten, als die falsche und die übermäßige.
Die übermäßige Sexte.
Drey Septimen: die kleine, die grosse, und die verminderte.
Zwo Nonen, nehmlich die grosse, und kleine.

Doch es stimmen in Berechnung der Dissonantzen nicht aller Meynungen überein. Etliche halten alle Verhältnisse, so sich ausser der Reihe der harmonischen Zahlen 1. 2. 3. 4. 5. 6. 8. finden, für Dissonantzen; andere aber wollen behaupten, daß eine Consonantz durch einen Zusatz oder Abkürtzung, wodurch sie vermindert oder übermäßig würde, in keine Dissonantz verwandelt werden könne, sondern nothwendig eine Consonantz bleiben müsse. Dergleichen sind allhier die obberührte falsche und übermäßige Quinte, wie auch die übermäßige

Sexte,

Sexte, zu geschweigen, was noch einer oder der andere einwendet, der die völlige Quarte von den Consonantzen nicht ausgeschlossen haben will. Man lässet dannenhero einem jeden seine Meynung, das meiste aber kömmt darauf an, daß einer die obbesagten Intervallen, er mag gleich einige derselben vor Dissonantzen oder Concordantzen halten, nur recht zu gebrauchen wisse.

Denenjenigen zu Gefallen, welche oberwähnte harmonische Zahlen nicht verstehen, und doch die Sache gerne begreifen wollten, soll folgendes im Vorbeygehen zum Unterrichte dienen.

Zwo Saiten, von einerley Länge, auf ein Corpus gezogen und so gestimmet, daß die eine wie die andere klingt, machen einen Unisonum. Das ist 1 gegen 1.

Theilet man die eine Saite in zwey gleiche Theile, so wird die halbe Saite gegen die gantze eine Octave hören lassen, und das ist 1 gegen 2.

In drey Theile, so geben zwey Theile gegen alle drey Theile eine Quinte.

In vier Theile, so geben drey Theile gegen alle vier Theile eine Quarte.

In fünf Theile, so geben vier Theile gegen alle fünf Theile eine grosse Tertie.

In sechs Theile, so geben fünf Theile gegen alle sechs Theile eine kleine Tertie.

In acht Theile, so geben fünf Theile gegen alle acht Theile eine kleine Sexte.

Noch zu Erfüllung der grossen Sexte, kann man die Saite in fünf Theile abtheilen, so geben drey Theile gegen alle fünf Theile eine grosse Sexte.

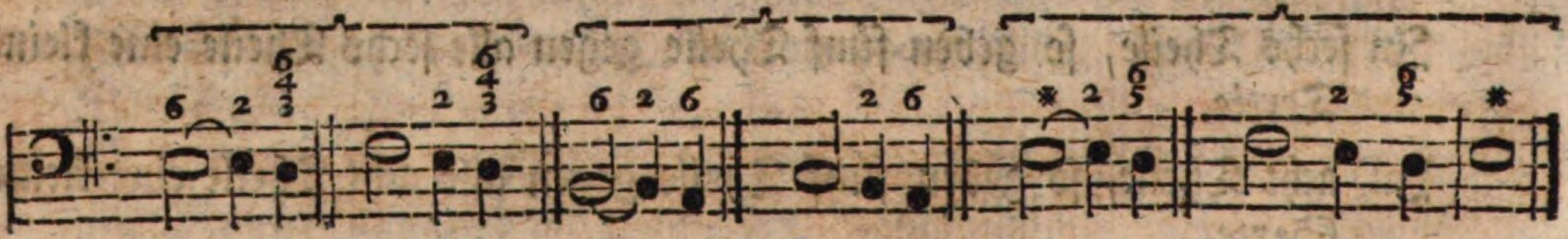
Hieraus ist zu sehen, daß alle Consonantzen in 1. 2. 3. 4. 5. 6. 8. eingeschränkt, und die siebende Zahl davon ausgeschlossen sey, weil sie eine Zahl der Vielheit ist und in keine kleinere gebracht werden mag, daher sie auch die Ruhe-Zahl genennet wird. Nun aber kann keine Dissonantz in diese Zahlen auf-

aufgelöset werden, ausser die eintzige Quarte, und daher wird sie auch von vielen unter die Consonantzen gerechnet.

Ein mehrers hirvon zu melden, ist dieses Tractats Zweck nicht, weil solches zur Mathematik gehöret.

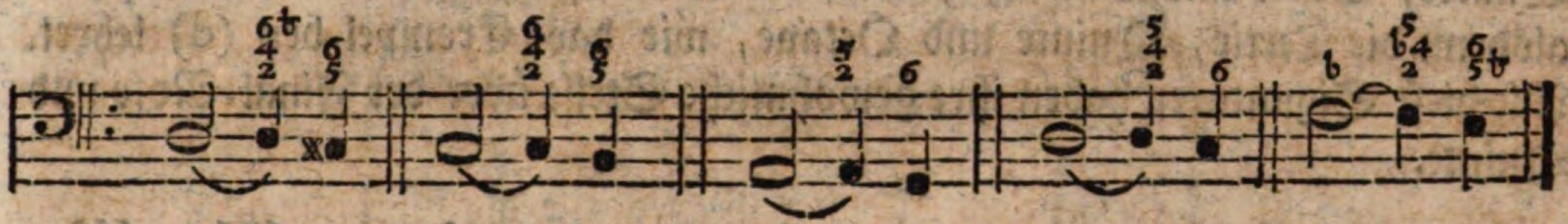
Die kleine Secunde hat ihre Stelle im Absteigen 1) über der Tertie des Tons in Dur, 2) über des Tons Septime ebenfalls in Dur, 3) über der Quinte eines Moll-Tons, und leidet noch die Quarte und Sexte bey sich. Sie wird vorbereitet, und zwar auf diese Weise, daß entweder die Secunde oder der Baß vorher gelegen. Die darauf folgende Baß-Note geht alsdenn um einen Grad herunter, worzu die Tertie und Sexte gehöret, und auch wohl was der Ton, worinnen man ist, noch sonst natürlich erfordert. Diese Secunde ist etwas gezwungener als die grosse, daher wollen einige sie gantz und gar als etwas unanständiges verwerfen, und in der Composition nicht dulden; man kann sie aber doch nicht wohl entbehren, insonderheit wenn unterschiedliche Secunden auf einander folgen. Hierauf folgen gehörige Exempel:

kleine Secunde in C dur über der Tertie des Tons. — kleine Secunde in C dur über der Septime des Tons. — kleine Secunde in A moll über der Quinte des Tons.

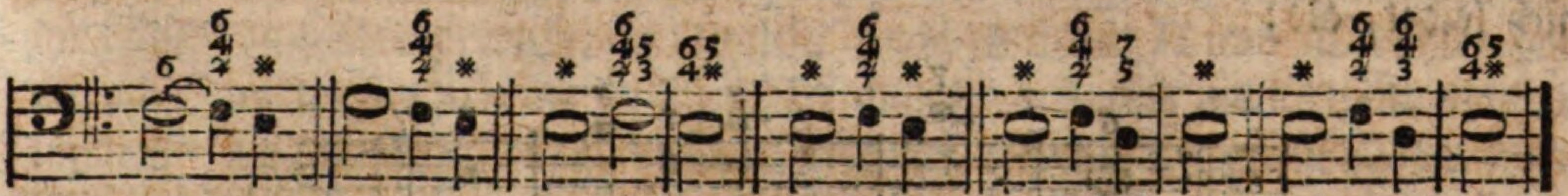


Die grosse Secunde, wenn sie ohne Begleitung der 4 erscheint und im Basse vorbereitet ist, hat ihren Platz über der Grundnote. Sie nimmt 1) zu sich die Quarte und kleine Sexte, und solchergestalt kömmt sie vor in einem Moll-Tone; 2) sie vereinbahret sich gleichfalls mit der Quarte und grossen Sexte, und also braucht man sie in einem Dur-Tone. 3) Sie meldet sich bisweilen mit der Quinte und auch wohl mit der Quarte und Quinte zugleich. Ueberhaupt aber ist hierbey zu merken, daß der Baß, wenn die Secunde mit demselben

demselben angeschlagen wird, alsdenn um einen gantzen oder halben Ton herunter trete: Geht er nun um einen gantzen Ton herunter, so bekömmt er die Tertie und Sexte; hingegen, wenn er um einen halben Ton fällt, so hat er die Tertie, falsche Quinte und Sexte. Besiehe folgende Exempel:

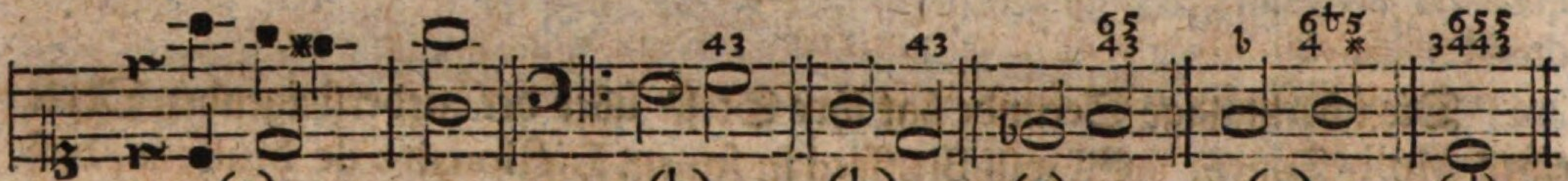


Die übermäßige Secunde hat ihre Stelle über der niedersteigenden Sexte eines Moll-Tones. Es will Brossard in seinem Dictionaire de Musique, daß man sich derselben niemahls oder zum wenigsten sehr selten bedienen solle; sie kömmt aber anitzo schon mehr und mehr in die Mode. Sie nimmt die übermäßige Quarte und grosse Sexte zu sich, hernach fällt der Baß nach der gewöhnlichen Art um einen halben Ton herunter in die Quinte des Tones, wie folgende erste vier Exempel belehren. Im fünften aber fällt der Baß vorher um eine Tertz herunter, ehe er in die Quinte des Tons geht. Und im letzten machen die beyden Baß-Noten f und d nur vorher eine Umwechselung ihrer Stimmen.



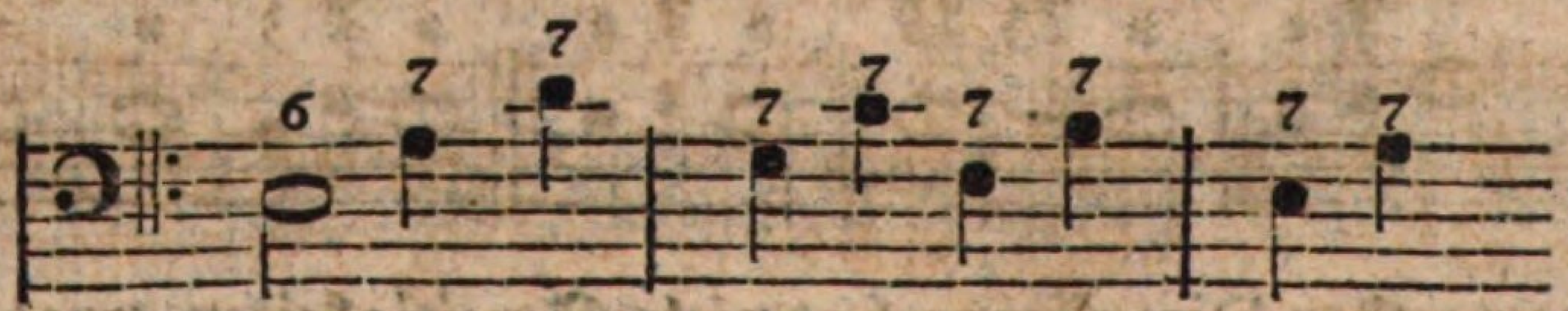
Die Quarte oder Diatessaron hat viele Streitigkeiten erreget, immassen sie einige für eine Dissonantz, einige für eine Consonantz, und einige für ein vermischtes Intervall wollen gehalten haben. Viele mathematische Musici aber vertheidigen dieselbe nach äusserstem Vermögen, um sie nicht von den Consonantzen ausgeschlossen zu sehen, denn sonst bekommen sie eine allzu grosse Lücke in ihre Proportional-Zahlen. Diesem ungeachtet hat man für rathsam befunden, ihr allhier einen Platz unter den Dissonantzen einzuräumen. Sie pflegt sich zuweilen ganz unvermuthet zu melden, siehe das Exempel bey (a), ob sie gleich meist

vorbereitet anzutreffen ist. Ihr Gebrauch ist erstlich mit der Quinte und Octave, da den bey stilleliegendem Basse die Quarte sich hernach in die Tertie auflößt. (b) Zum andern mit der Sexte und Octave, worauf bey haltendem Basse die Auflösung in die Quinte und Tertie geschieht. (c) Man nimmt auch wohl erst die Quarte, Sexte und Octave; hierauf die Quarte, Quinte und Octave; und alsdenn die Tertie, Quinte und Octave, wie das Exempel bey (d) lehret. Alle diese Signaturen haben ihre gewöhnliche Stelle über der Final-Note und Quinte.



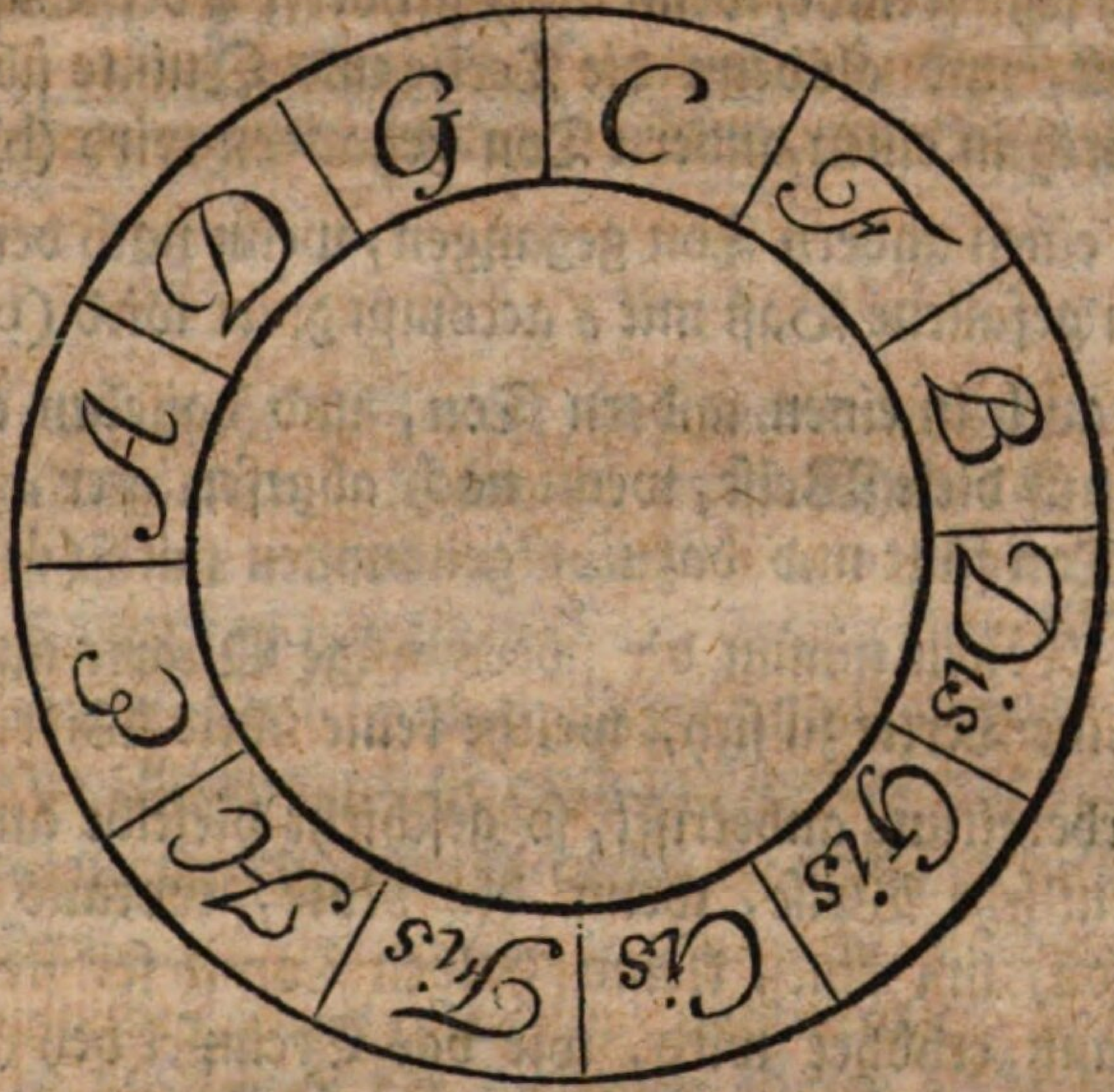
(a) (b) (b) (c) (c) (d)

Noch ist wegen $\frac{6}{4}$ in acht zu nehmen, daß die Componisten dieselbe mit oftmahliger Abwechselung der $\frac{5}{\sharp}$ fleißig brauchen, als $\frac{6\,5\,6\,5}{4\,\sharp\,4\,\sharp}$ so oft es beliebig: ja sie machen auch wohl einen artigen Tausch und kehren den Satz um, daß bald 6 5 bald 4 ♯ sich oben hören lassen. Allhier ist auch nicht der im Baß vorkommende Quarten-Gang vorbey zu gehen, da nehmlich derselbe durch lauter Quarten aufwärts, oder auch abwechselnd in die Quarte hinauf und in die Quinte herunter springet, in welchem Falle derselbe durch und durch die Septime über sich leidet, als:



Und weil es sich nicht immer thun läßt, durch lauter reine Quarten zu schreiten, so kömmt wohl zuweilen eine übermäßige dazwischen, um einem entlegenen Tone, worein man gerathen könnte, aus dem Wege zu gehen, wie vorher gezeigtes Exempel bey f h ausweiset.

Welchergestalt nun die Quarten alle zwölfe in einem Circul sich schliessen, und wie dieselben, wenn man den Circul zurück geht, lauter Quinten machen, ist aus folgendem zu sehen.



Sowohl diesen Quarten-Circul, als auch den im vorhergehenden sechsten Capitel befindlichen Quinten-Circul hat man darum diesem Tractate mit einverleibet, weil man befunden, daß alte gereisete Musikverständige, die doch sonst ihre Kunst mit Brief und Siegel beweisen können, sich nicht einmahl in die Sache zu finden gewußt, als welche wohl zu F das H und zu B das e zur reinen Quarte, imgleichen zu H das f und zu E das B zur Quinte machen wollen. Wenn auch jemand diesen Circul der Uebung wegen in Noten setzen und nur bey c anfangen wollte, würde er bey demselben auch etwas wahr zu nehmen haben.

Die übermässige Quarte wird sonst auch Tritonus genannt, und ist um einen kleinen halben Ton höher als die völlige Quarte. Diese Dissonantz findet sich in der niedersteigenden Quarte beydes eines Dur- und Moll-Tones. Sie wird so vorbereitet, daß entweder die 4 oder die Grundnote vorher liegt, hernach kömmt zur selbigen die Secunde und Sexte, worauf der um einen Grad herunter fallende Baß die Tertie und Sexte zu sich nimmt, und wird also diese Dissonantz aufwärts aufgelöset, siehe das Exempel bey (a).

Es klingt auch sehr fremde, wenn nach gehörter 4 der Baß um einen grossen halben Ton fällt, und alsdenn die Tertie und Quinte über dieselbe Baßnote kömmt, wodurch in einen andern Ton gegangen wird (b).

Noch wird in einen andern Ton gegangen, wenn nach der 4 der um einen grossen halben Ton gefallene Baß mit 6 accompagnirt wird (c).

Man kömmt auch in einen andern Ton, und daneben aus einer Dissonantz in die andere auf diese Weise, wenn nach abgefertigter 4 der Baß um einen grossen halben Ton fällt und dazu 5♭ genommen wird (d).

In den Moll-Tönen nimmt die übermässige Quarte auch wohl an statt der Secunde die kleine Tertie zu sich, welche keine übele Wirkung thut (e).

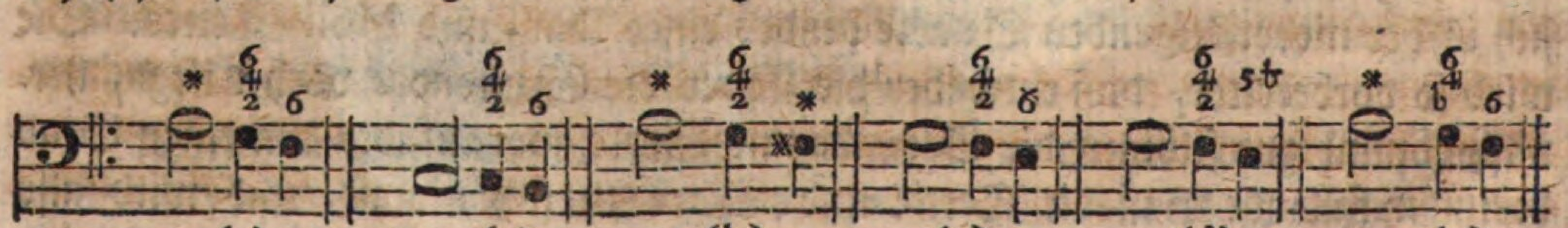
Was die Vorbereitung anbetrifft, so geschieht dieselbe auch manchesmahl auf eine ausserordentliche Weise, wenn die Note, woraus die übermässige Quarte entstehen soll, um einen kleinen halben Ton tiefer steht, und alsdenn erst bey der Dissonantz erhöhet wird, wie das Exempel bey (f) lehret, allwo aus dem b ein h wird.

Oder es fällt auch wohl der vorbereitete Baß der entstehenden Dissonantz um einen kleinen halben Ton (g).

In den Exempeln bey (h) und (i) scheint keine Vorbereitung zu seyn. Es ist aber das erste bey (h) eine gebräuchliche Vorausnahme, weil die Partien

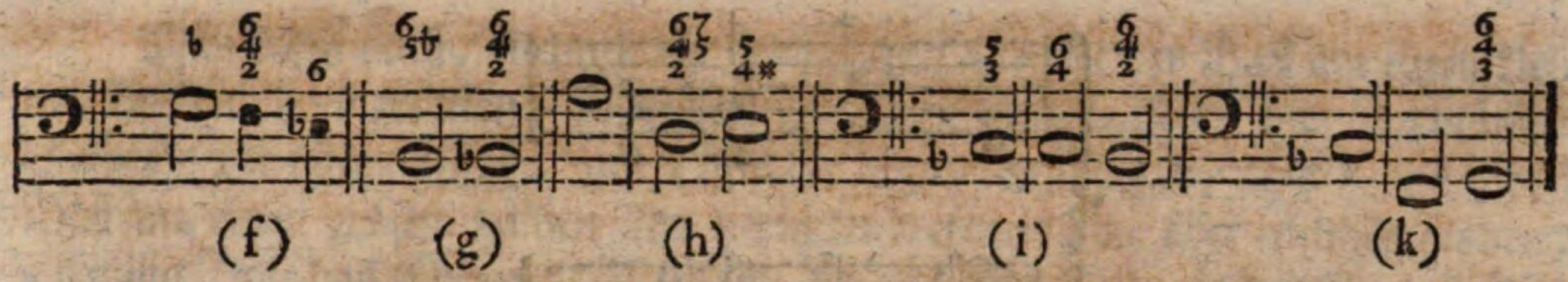
h c
über dem d nehmlich gis a eigentlich über das e gehören, welche allhier, so
e e

zu sagen, nicht warten wollen, sondern zu früh bereits beym d sich hören lassen. Das andere Exempel bey (i) wird mit der Umwendung der Partien behauptet, so diesen Satz gültig machen, als welcher an sich selbst nichts anders als der bey (k) befindliche umgewandte Gang aus dem F Tone ist.

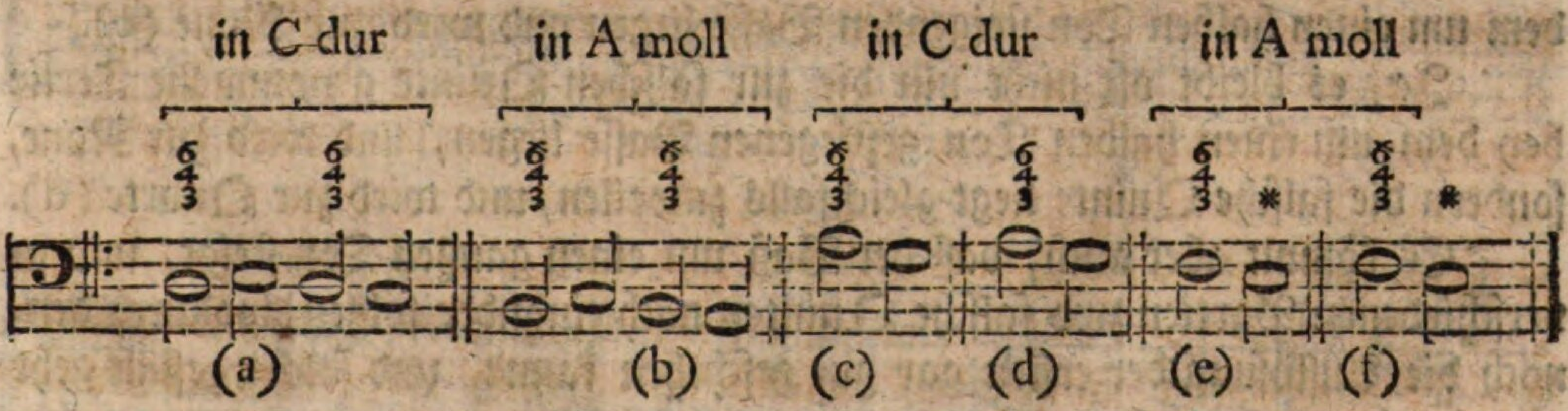


(a) (a) (b) (c) (d) (e)

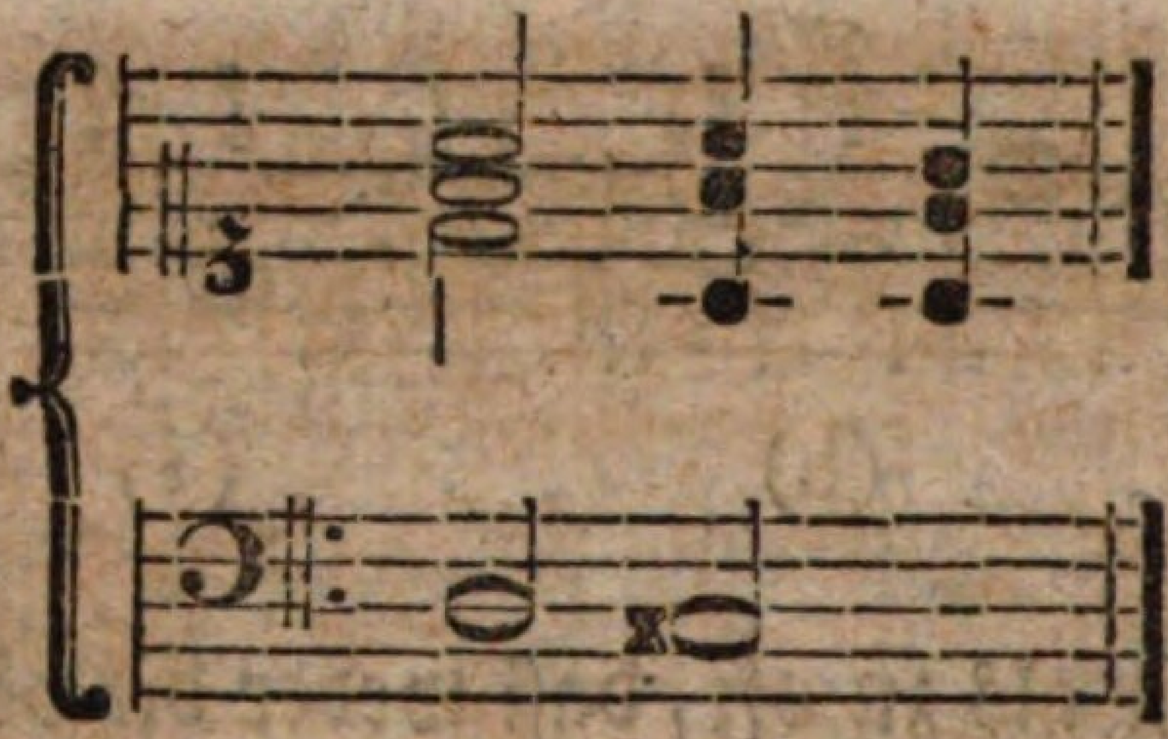
Es



Es kömmt auch mehr als zu oft, daß weder die völlige noch die übermäßsige Quarte aufgelöset wird. Denn es findet sich die Quarte mit der kleinen Tertie und grossen Sexte beydes in Dur (a) und Moll (b) über des Tones Secunde, worauf der Baß um einen Grad steigen oder fallen kann; und denn auch in Dur über der niedersteigenden Sexte, nach welcher der Baß um einen Ton fällt (c). Jngleichen wird sie auch in Dur als eine Umwendung des über die aufsteigende Quarte gehörigen Accords $\frac{6}{3}$ über der niedersteigenden Sexte mit der kleinen Tertie und kleinen Sexte gebraucht, nach welcher der Baß herunter in die Quinte des Tons tritt (d). Und endlich so kömmt die übermäßsige Quarte vor in Moll über der fallenden Sexte, nicht allein mit der grossen Tertie und grossen Sexte (e), sondern auch mit der grossen Terz und übermäßsigen Sexte (f), auf welche hernach der Baß unterwärts in die Quinte des Tons fällt. Da denn an allen diesen Stellen die Quarte ohne Auflösung bleibt.



Die verminderte Quarte ist noch übrig, welche über die aufsteigende Septime in Moll gehöret. Sie kömmt selten vor, und wird nur von der Sexte begleitet, welche man verdoppeln kann.



Die falsche Quinte oder Semidiapente ist um einen kleinen halben Ton tiefer als die völlige Quinte. Sie wird vorbereitet und unvorbereitet gebraucht und unterwärts aufgelöset. Man findet sie an vier Stellen:

1) Ordentlicher Weise über der aufsteigenden Septime eines Tones, und wird auf unterschiedliche Weise angebracht und aufgelöset, wovon nothwendig einige Exempel gegeben werden müssen.

Sie nimmt die Sexte und Tertie zu sich, alsdenn steigt der Baß um einen halben Ton, wozu die Tertie und Quinte gehöret (a).

Doch wenn der Baß nach der falschen Quinte um einen halben Ton steigt, so bleibt zuweilen die falsche Quinte annoch liegen und wird zur Quarte (b).

Oder aber es bleibt wohl die Tertie, so zur falschen Quinte gehöret, bey dem um einen halben Ton steigenden Basse liegen und wird zur None (c).

Ja, es bleibt oft nicht nur die zur falschen Quinte genommene Tertie bey dem um einen halben Ton gestiegenen Basse liegen, und wird zur None, sondern die falsche Quinte liegt gleichfalls zuweilen, und wird zur Quarte (d).

Es kömmt aber auch, daß der Baß um einen gantzen Ton steigt, und in verschiedenen Partien zwo falsche Quinten nach einander folgen, wodurch dennoch die Auflösung der ersten gar gut geschehen kann: und solchergestalt geht man in einen andern Ton (e).

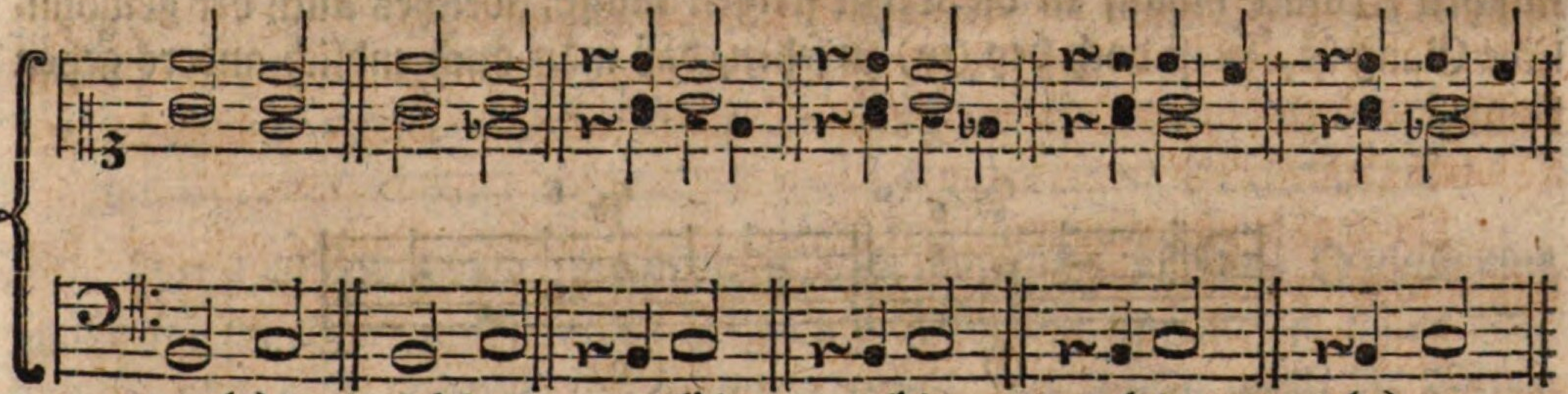
Noch eine Art in einen andern Ton zu gerathen ist diese, da nach gehörter falschen Quinte der Baß nicht steigt, sondern vielmehr um einen kleinen halben Ton unterwärts fällt, da denn die unterwärts gegangene Baß-Note die übermässige Quarte über sich hat (f).

Man kann auch, wenn nach der falschen Quinte der Baß um einen kleinen halben Ton gefallen, zu dieser niedergestiegenen Note die übermässige Secunde die übermässige Quarte und die Sexte anschlagen, und hernach den Baß um einen grossen halben Ton herunter treten lassen, über welchen alsdenn x kömmt, wie das Exempel (g) lehret, da aus dem C dur in den D moll-Ton gegangen wird.

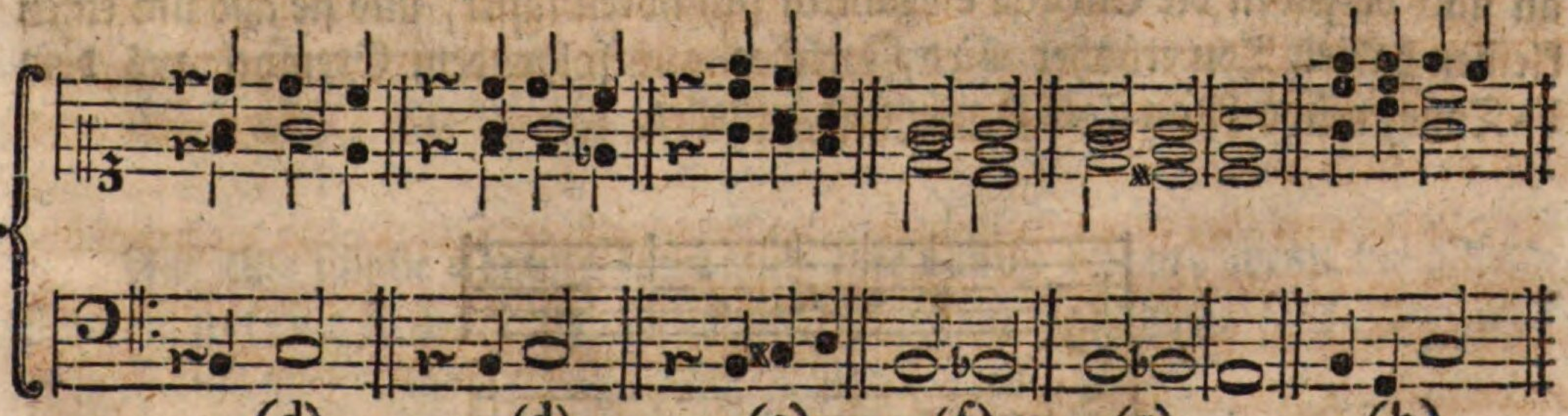
Aus der falschen Quinte kann eine Septime, und aus dieser eine Quarte werden (h).

Wenn die falsche Quinte angeschlagen worden, kann der Baß auch um eine kleine Terz fallen (i).

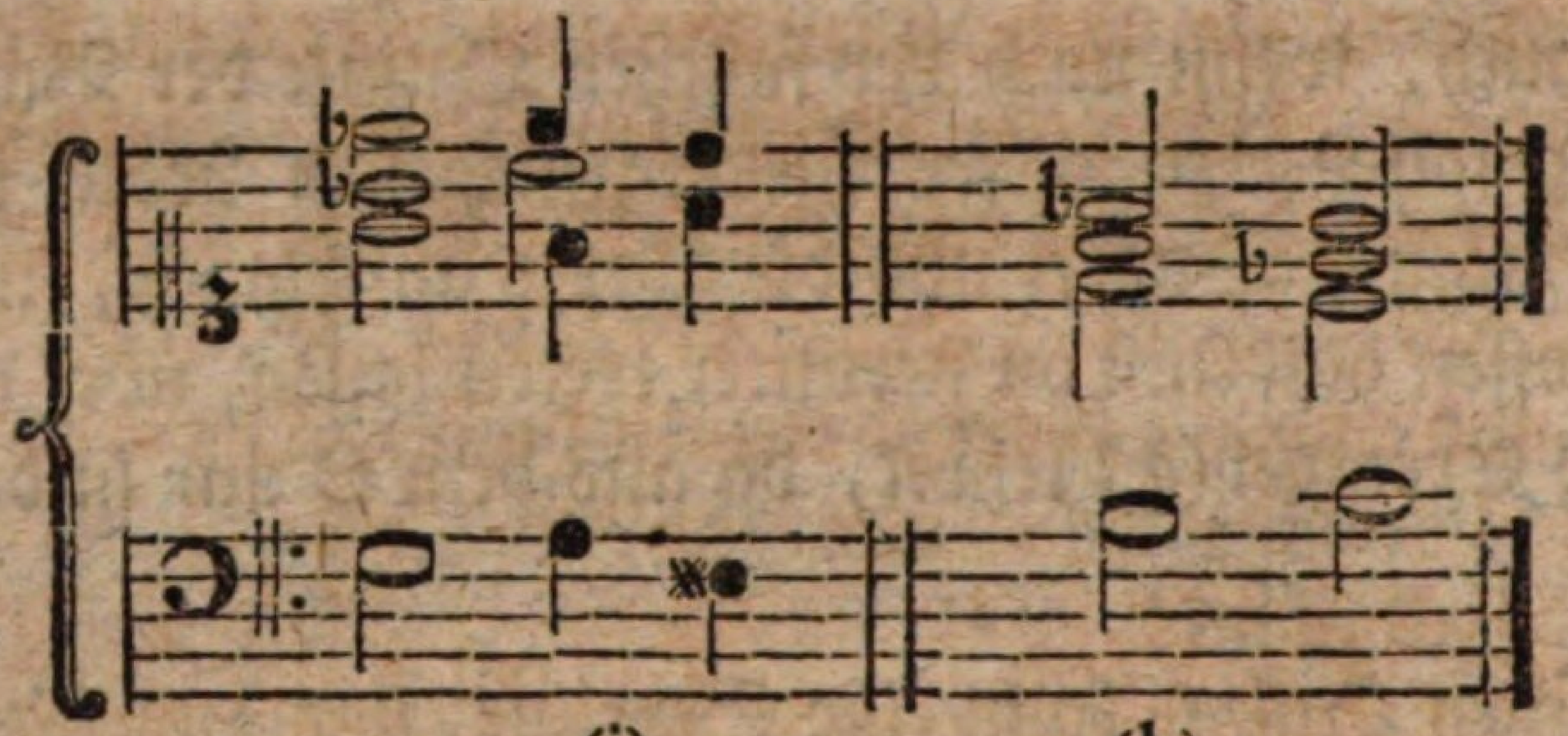
Es klingt aber sehr traurig, wenn zur falschen Quinte die verminderte Septime genommen wird (k).



(a) (a) (b) (b) (c) (c)



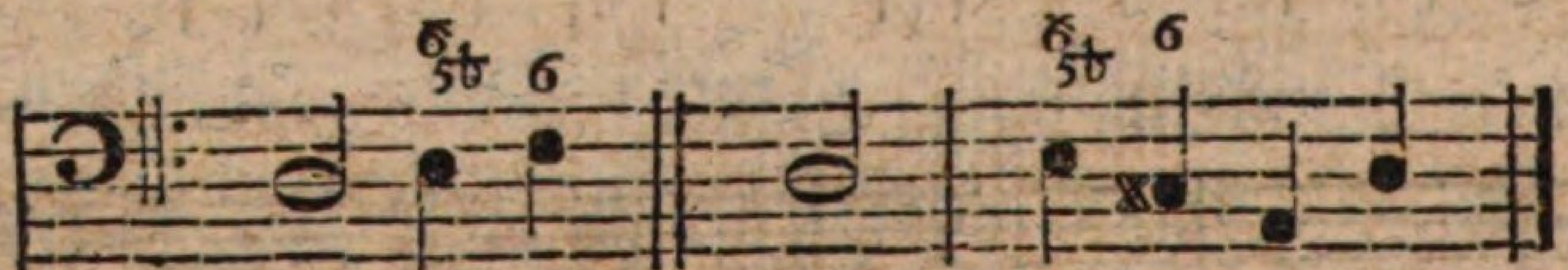
(d) (d) (e) (f) (g) (h)



(i) (k)

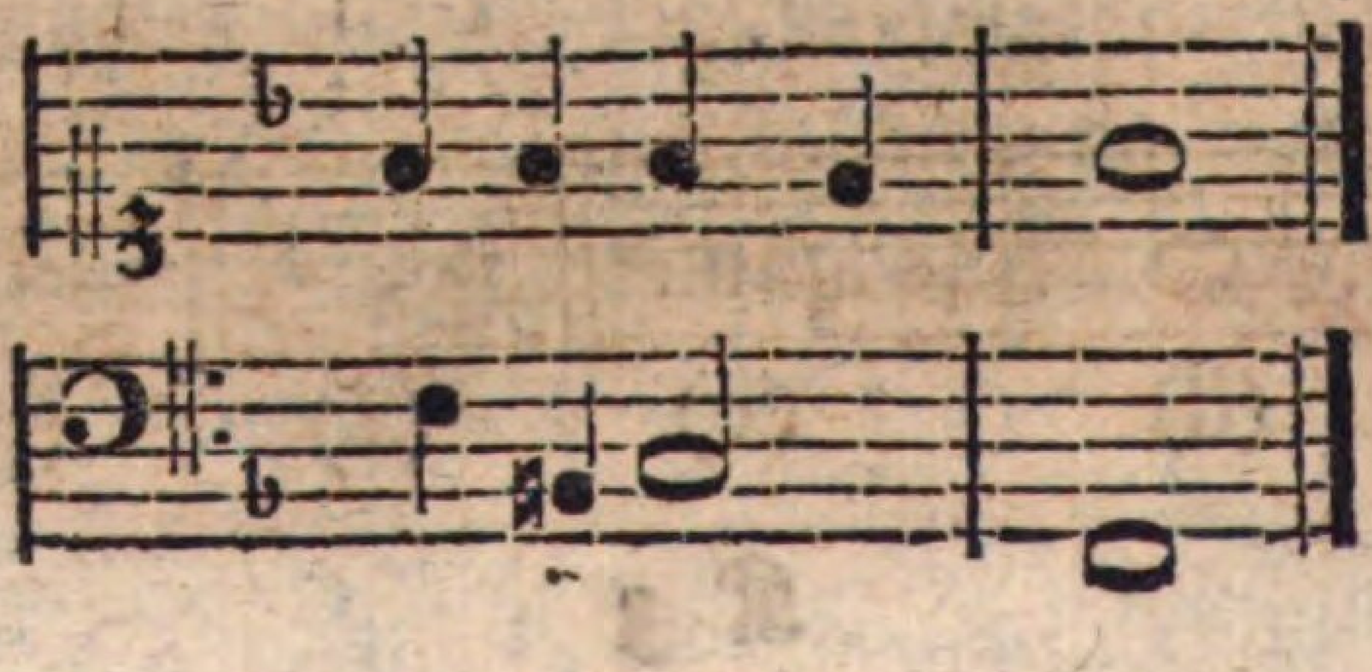
2) Die aufsteigende Secunde des Moll-Tons leidet gleichfalls die falsche Quinte im Traurigen Affecte, wozu die kleine Tertie und grosse Sexte gehört. Im dritten Capitel ist beym Aufsteigen der Moll-Töne auch davon erinnert worden (l).

Ob gleich das Exempel bey (l) lehret, daß die Secunde des Tons mit der falschen Quinte hinauf in die Tertie steigen müsse, welches auch der gewöhnliche Gang ist, so ist doch bey (m) zu sehen, daß man auch endlich anders gehen könne.



(l) (m)

3) So steht auch die falsche Quinte über der Quarte des Tons, wenn an statt derselben die Chorda elegantior sich hören lässet, und sie also um einen kleinen halben Ton erhöhet wird, welches aus folgendem Exempel aus dem F-Tone, allwo H an statt B gesetzt ist, erhellet.

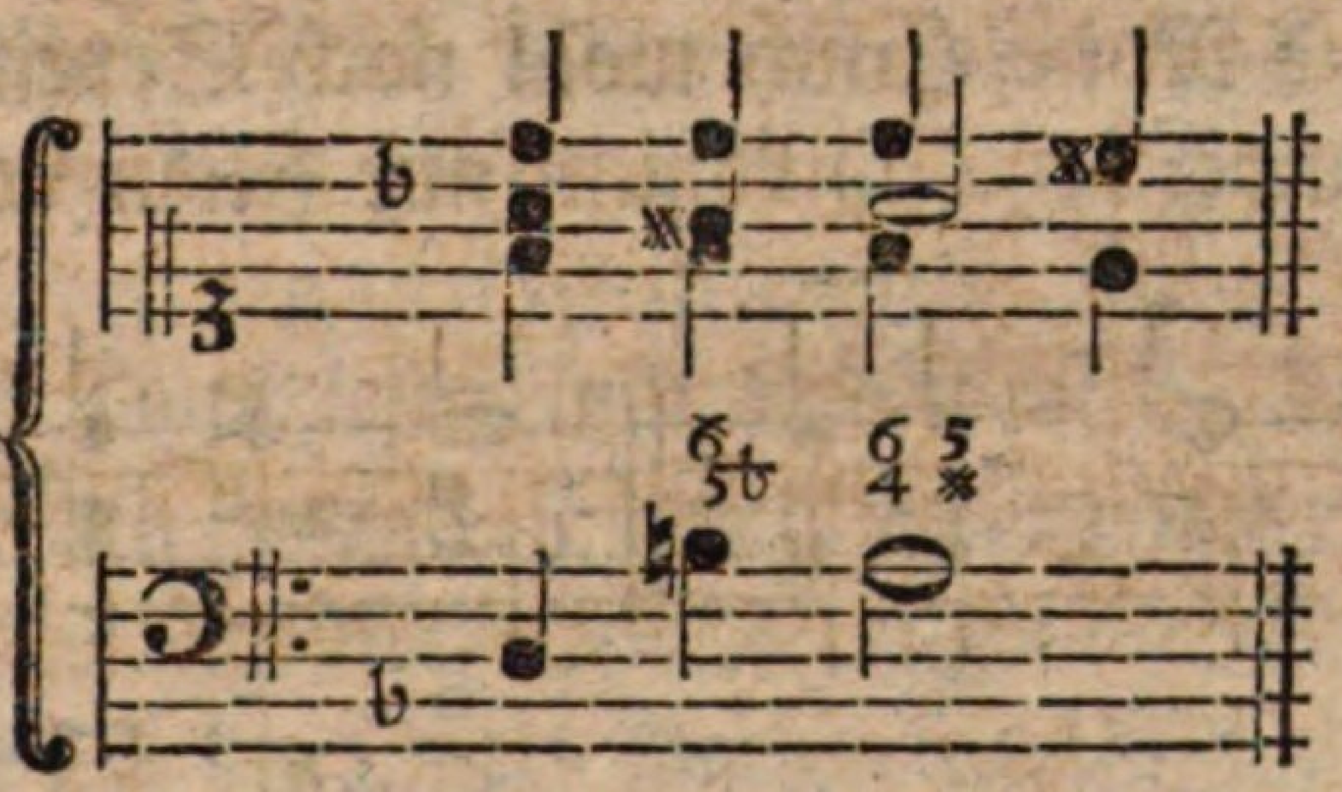


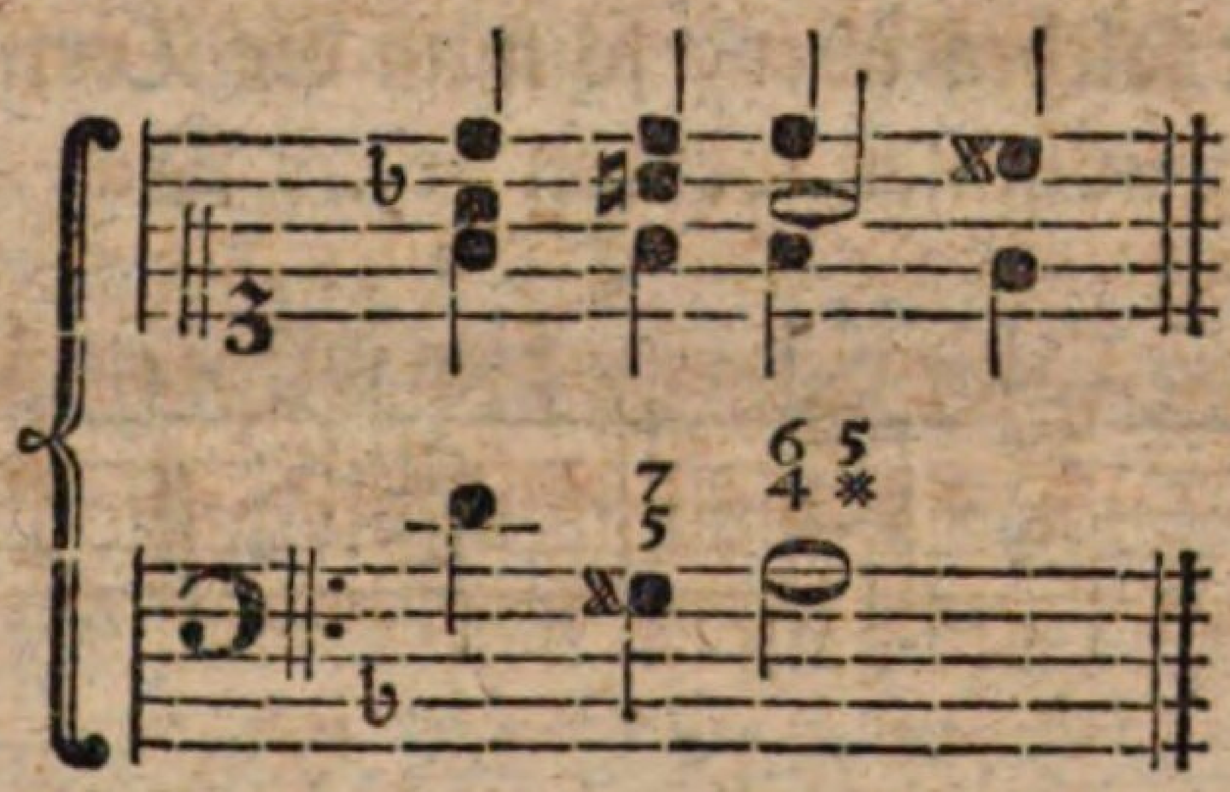
4) End-

4) Endlich so steht sie auch in einem Moll-Tone im Absteigen über der aufsteigenden Sexte mit der Tertie und grossen Sexte. Hernach fällt der Baß in die Quinte des Tons und hat $^{6\,5}_{4\,*}$ über sich. Dieses aber ist nur eine Umwechselung der Stimmen und zwar der Quarte des Tons, so in chordam elegantiorem verwandelt, und daher um einen kleinen halben Ton erhöhet worden ist.

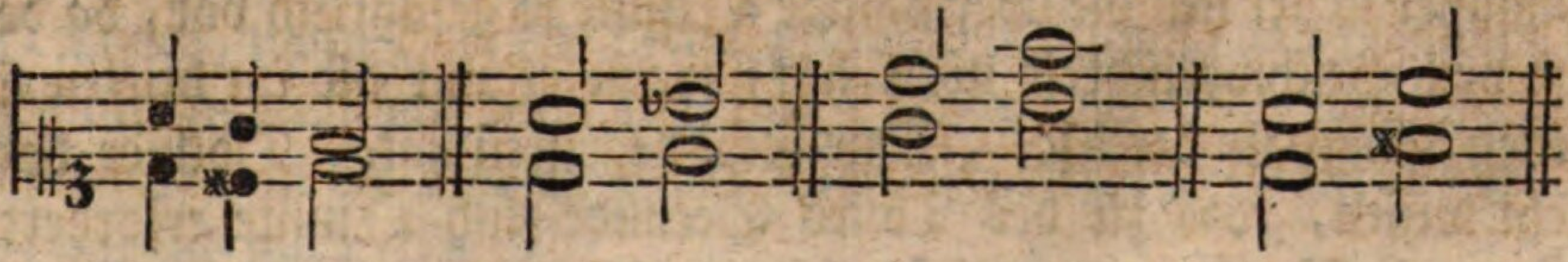
Dieses Exempel ist aus dem D moll, da das h im Basse mit dem im andern Satze folgenden gis die Stimmen vertauschet. 1.

Untenstehende Quarte des Tons, sonsten g, ist hier in gis verwandelt; und hat des vorhergehenden Exempels Baß-Note h mit dem gis die Stimme verwechselt. 2.



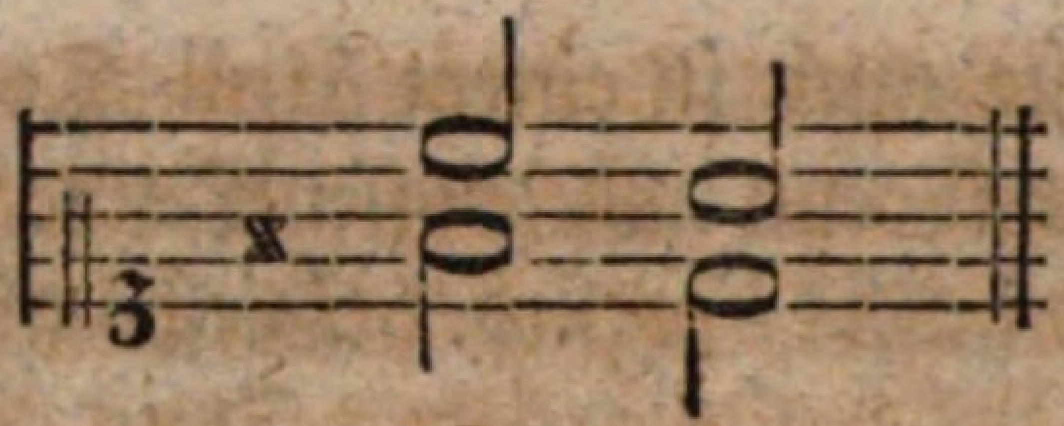


Sonst ist überhaupt zu behalten, daß nach einer völligen Quinte eine falsche folgen könne, insonderheit wenn die Stimmen stufenweise fallen oder steigen, oder auch wenn sie von einander gehen, imgleichen, wenn die oberste Partie um eine kleine Terz, die unterste aber um eine grosse steigt.

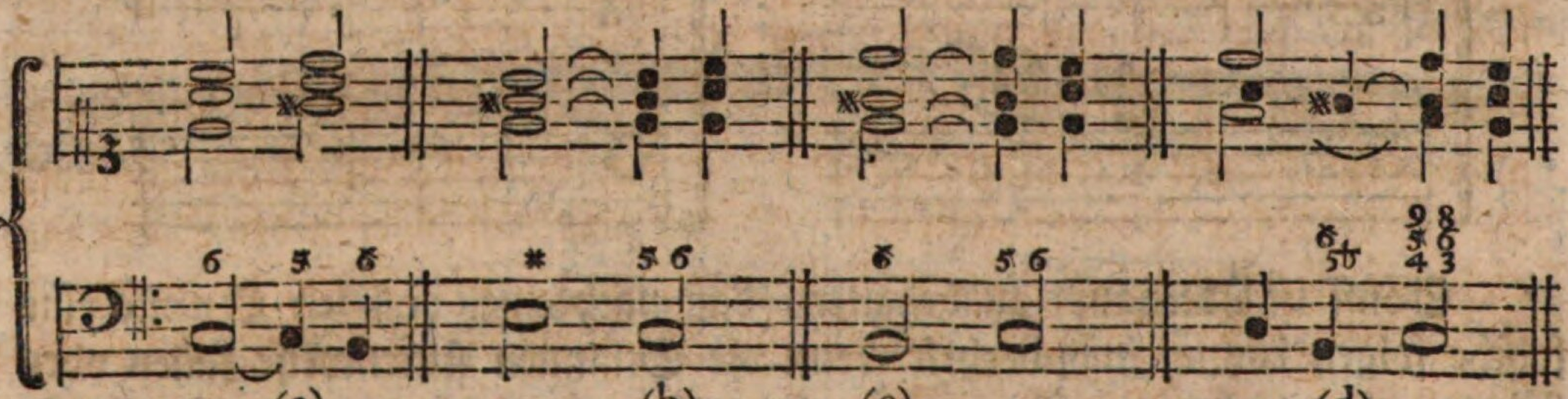


Auf eine falsche Quinte kann auch eine völlige folgen, wenn die Ober-Stimme um eine kleine Terz, die unterste aber um eine grosse fällt, ungeachtet noch eine andere verdeckte Quinte darunter steckt, als:

Die



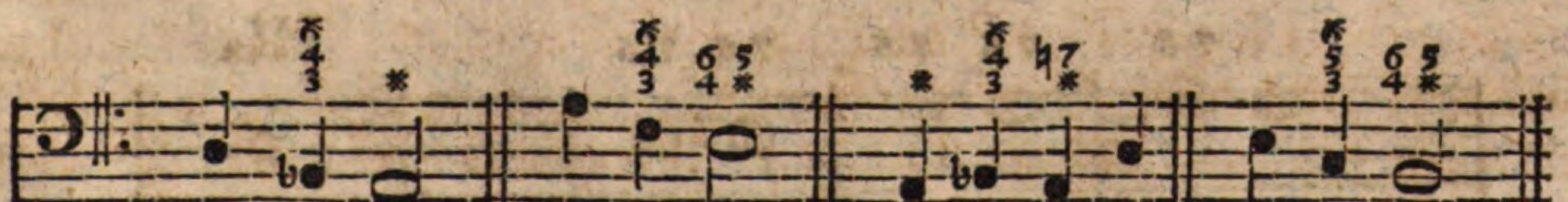
Die seltne übermäßige Quinte, sonst auch Tetratonum genannt, ist um einen kleinen halben Ton höher als die rechte Quinte, und hat ihren Platz über der Tertie eines Moll-Tons. Wenn der Baß schon vorbereitet ist, so hat sie zu ihrer Begleitung die Secunde und Septime (a), und auf solche Weise bleibt sie liegen, und wird zur grossen Sexte. Wo aber nicht der Baß, sondern die übermässige Quinte selbst vorher liegt, so muß man sehen, ob der Baß aus des Tones Secunde in die Tertie steige oder nicht: steiget er nicht aus der Secunde des Tons in die Tertie, so gehöret die Tertie und Septime dazu (b); geschieht solches aber, so muß die Tertie und None (auch wohl noch Septime) dazu genommen werden (c). Das Exempel bey (d) kömmt nur selten vor.



Mancher stellet sich die übermässige Quinte so gefährlich vor, da doch die Sache so viel Beschwerlichkeit nicht hat, wenn er nur die im dritten Capitel enthaltenen Schemata der Moll-Töne recht begriffen hat. Doch er darf hier nur allein wissen, was zu des Tones Secunde und Quinte erfordert wird, und daß durch Verzögerung dieser beyden Accorde oder durch Verweilung des Basses die übermässige Quinte entstehe, so wird alle Schwierigkeit wegfallen. Da nun alle obige Exempel aus dem A moll sind, so finden wir im ersten bey (a), daß in den Ober-Stimmen d h und gis, so über einander über der zweyten Baß-Note c stehen, dasjenige sey, so zu dieses Tones

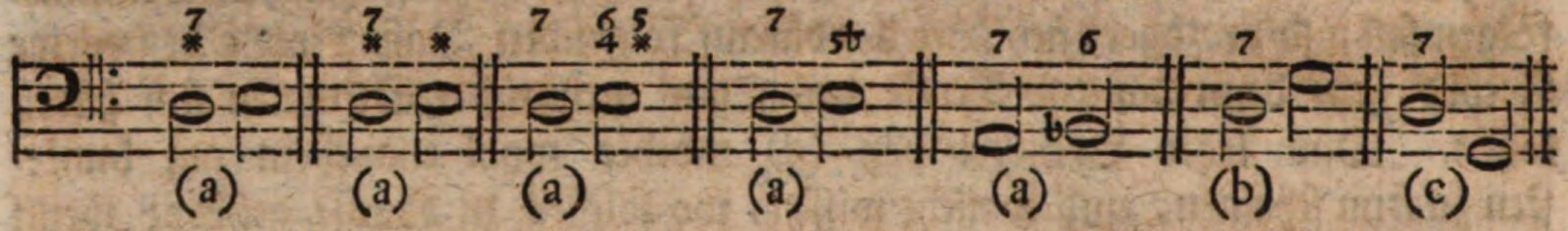
Tones Secunde gehöre, dahero man auch wohl noch c darzu nehmen kann. Zu diesem Accorde sollte nun nach gewöhnlicher Art die dritte Baß-Note H zugleich anschlagen, allein weil die vorhergehende Baß-Note c sich zu lange verweilet, so entsteht diese Dissonantz. Im andern Exempel bey (b) ist die erste Baß-Note e als Quinte des Tons, worauf die Tertie desselben Tons, nehmlich c folget, welche ordentlich sonst die 6 über sich haben sollte; aber der Accord zum e verweilet sich annoch über der Baß-Note c, bis diese Dissonantz daraus wird. Im Exempel bey (c) ist die erste Baß-Note H, und oben in der rechten Hand die gewöhnlichen Stimmen, welche H, als des Tones Secunde, erfordert; da nun hierauf die Tertie des Tons c mit den dazu gehörigen Stimmen folgen soll, so verzögert sich über der darauf folgenden Baß-Note c der vorige Accord, ehe denn die zur Tertie des Tons gehörigen Stimmen sich hören lassen. Das letzte Exempel bey (d) möchte wohl manchem am buntesten zu seyn scheinen, und er nicht wissen, wo solches zu Hause gehöre; wenn er aber bey den Moll-Schematibus die Erklärung der aufsteigenden Secunde des Tons lesen und finden wird, daß auch die falsche Quinte dazu gebraucht werden könne, so wird er begreifen, daß $\frac{5}{4}$ gleichfalls eine Verweilung des allda angemerkten Secunden-Accords über der dritten Baß-Note ausmache, ehe sich die Ober-Partien auflösen. Damit aber Anfänger in der Sache nicht viel nachzudenken haben mögen, so ist vorne im zweyten Capitel, da von der Bezifferung gehandelt wird, hiervon nur eine kurze Regel gegeben, mit welcher sie sich vors erste behelfen können.

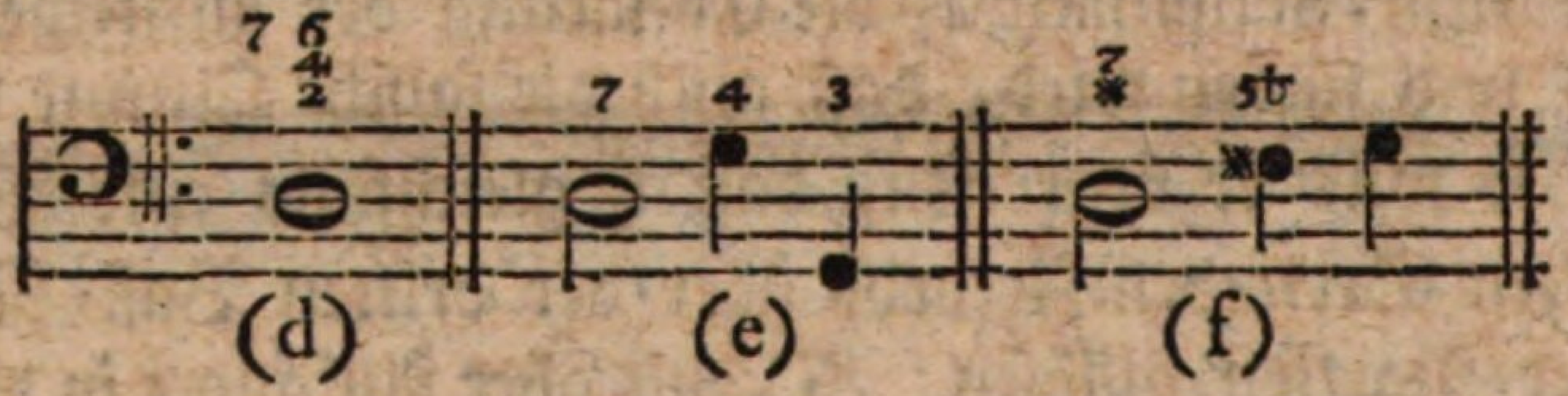
Die übermäßige Sexte klingt sehr kläglich, und wird von einigen Pentatonum genannt. Sie hat ihre Stelle über der niedersteigenden Sexte des Moll-Tones, wozu man die Tertie und übermässige Quarte nehmen kann (a). Man findet sie auch mit der Tertie und Quinte, der Satz aber muß so eingerichtet seyn, daß die Quinte beym folgenden Accorde liegen bleibt, und eine Sexte daraus wird (b).



(a) (a) (a) (b)

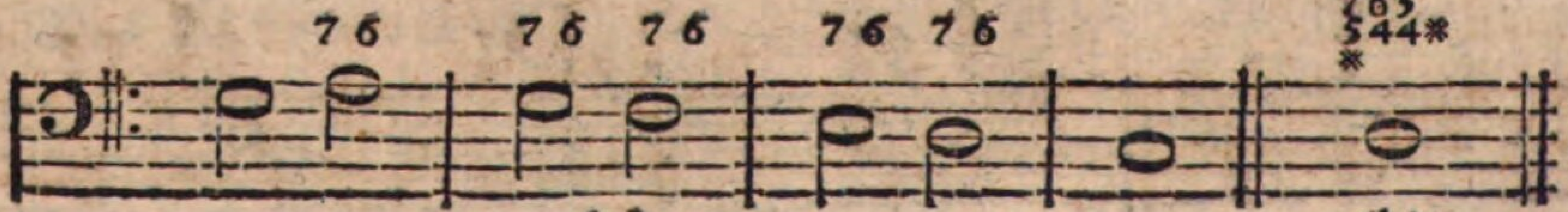
Die Septime, so auch Heptachordum heißt, wird, sie mag groß oder klein seyn, mit und ohne Vorbereitung gebraucht, und unterwärts aufgelöset. Diese Dissonantz läßt sich allerwegen anbringen, ausser über der aufsteigenden Septime eines Moll-Tones, bey welcher aber dennoch die verminderte Septime anzubringen ist, wovon am gehörigen Orte zu lesen seyn wird. Wir wollen sie auf allerhand Art betrachten, nehmlich wie der Baß hernach um einen Grad steiget (a); wie derselbe eine Quarte hinauf (b), oder eine Quinte herunter springt (c); wie bey still liegendem Basse die 4 erfolget (d); wie die Septime sich in eine Quarte verwandelt (e); und wie sie zur falschen Quinte wird (f).





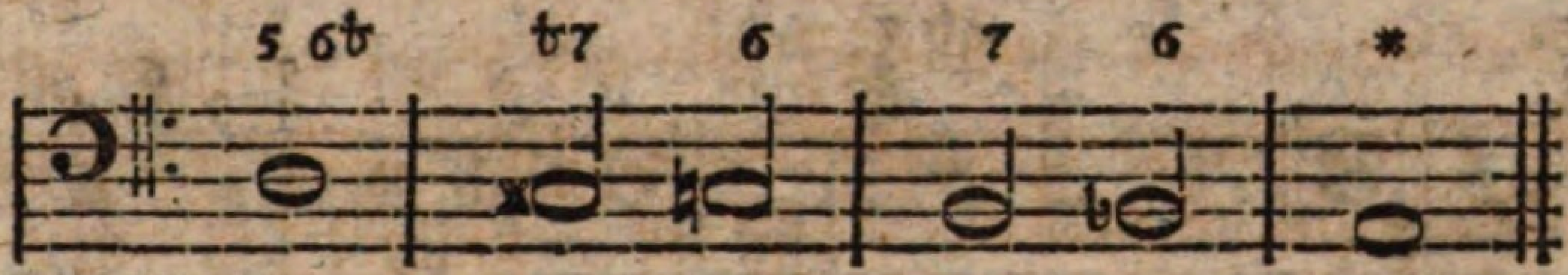
Es wird aber die Quinte weggelassen, wenn die Auflösung der Septime in die Sexte geschieht. Doch wo man endlich die Quinte mit greifen will, welche aber nicht allemahl dazu klingt, so muß man den Finger von derselben wegnehmen, ehe die Sexte anschlägt. Und die 7 6 wenn sie unterschiedliche mahl, wie bey (g) gezeiget wird, nach einander folget, giebt in der Composition Gelegenheit einen Satz auf allerhand Art zu verschönern.

Aber bey diesem Exempel (h) muß die Quinte nothwendig mit genommen werden.

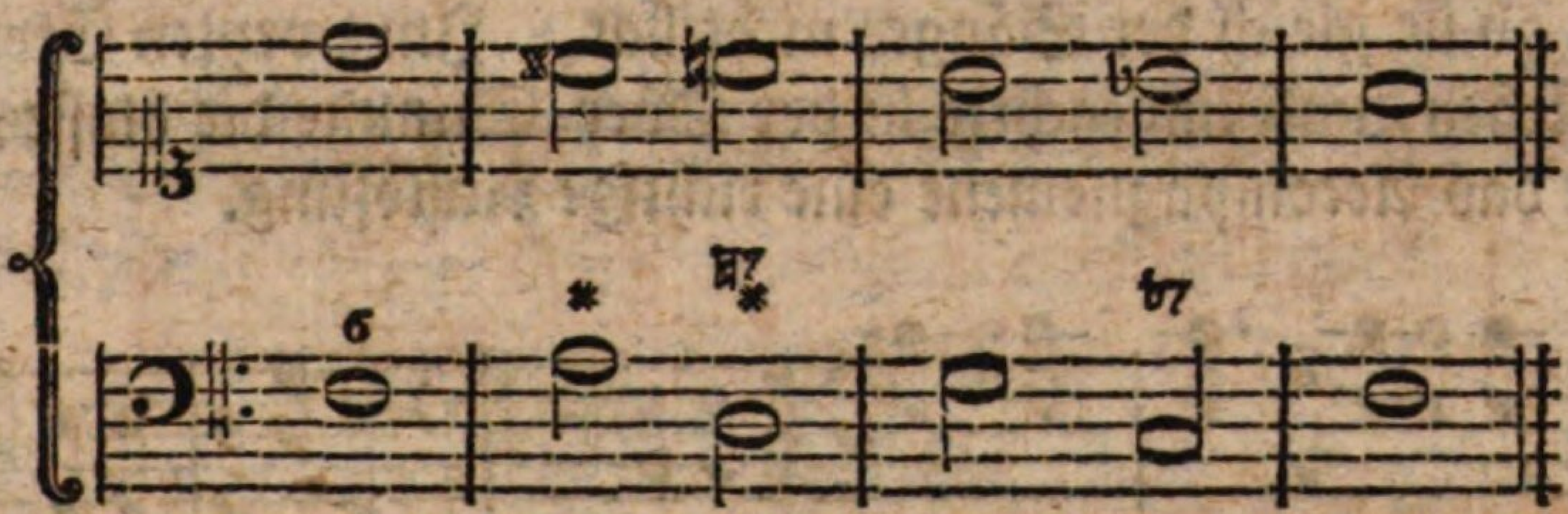


Es

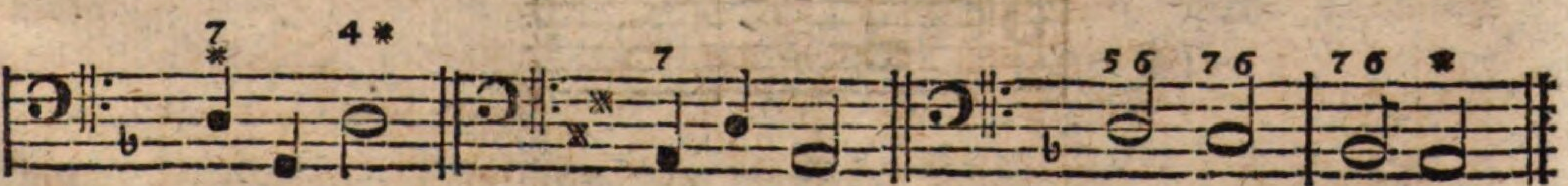
Es ist eine besondere Schönheit, wenn bey der Signatur 7 6 der Baß in der Auflösung, nehmlich bey der 6, um einen kleinen halben Ton fällt, welches in den Moll-Tönen anzubringen ist, wo die Octave des Tons beydes durch die auf- und niedersteigende Septime und Sexte herunter gehen kann, als:



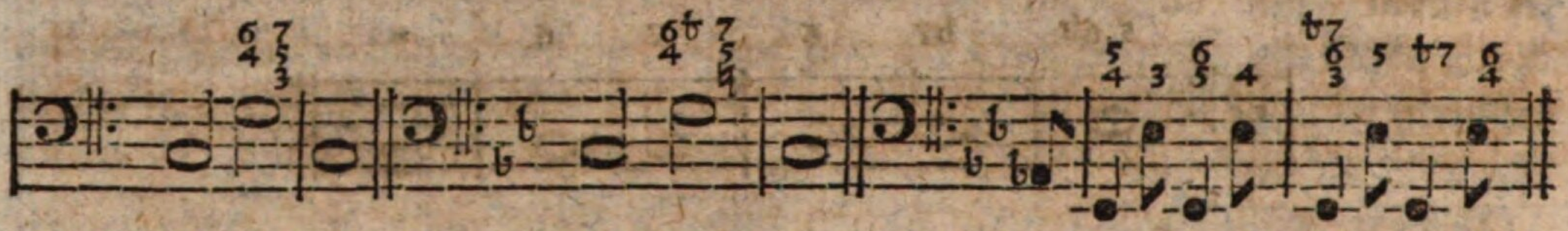
Die in der Ober-Partie vorbereitete Septime, wenn sie zur Dissonantz wird, kann auch um einen kleinen halben Ton fallen, wenn an statt dessen, daß die grosse Septime vorbereitet ist, sich hernach die kleine hören lässet, als:



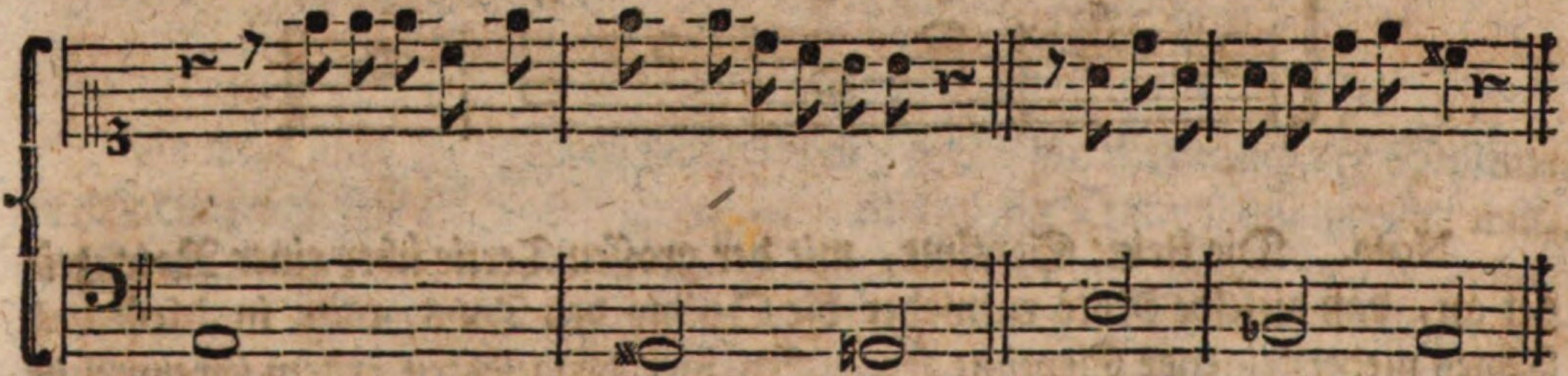
Nota. Die kleine Septime, mit der grossen Tertie über einer Note, zeiget an, daß dieselbe Note entweder die Quinte des Tons, oder in Moll des Tones niedersteigende Septime sey. In hier beygesetzten erstem Exempel ist also die erste Note d die Quinte des G moll Tones, in dem andern ist die erste Note A die Quinte des D dur Tones, und im dritten ist die zweyte Note c die niedersteigende Septime des D moll Tones.



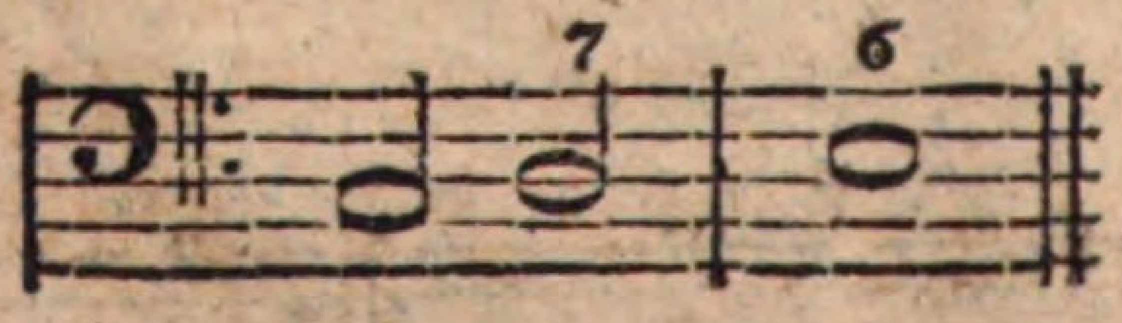
Endlich findet man auch, wie über der Quinte des Tons die Septime mit der Sexte (wiewohl selten) vorkomme. Unter den drey folgenden Exempeln ist das letzte aus der Händelischen Oper Alexander, in der Aria aus dem F moll, Che Tirannia etc. pag. 56.



In den Recitativen lässet die Singe-Stimme bisweilen wohl die 7 ohne Auflösung, nichts destoweniger muß der General-Bassiste gehörig verfahren und sie auflösen. Daher gehöret in unten gesetztem ersten Exempel die Septime über Gis, weil die Singe-Stimme solche angiebt, und über G die resolvirende Sexte, ob sie gleich der Sänger nicht hat. Im zweyten Exempel soll 76 über dem B stehen, und ungeachtet in der Ober-Stimme die blosse 7 angegeben wird, so hat das Accompagnement eine richtige Auflösung.



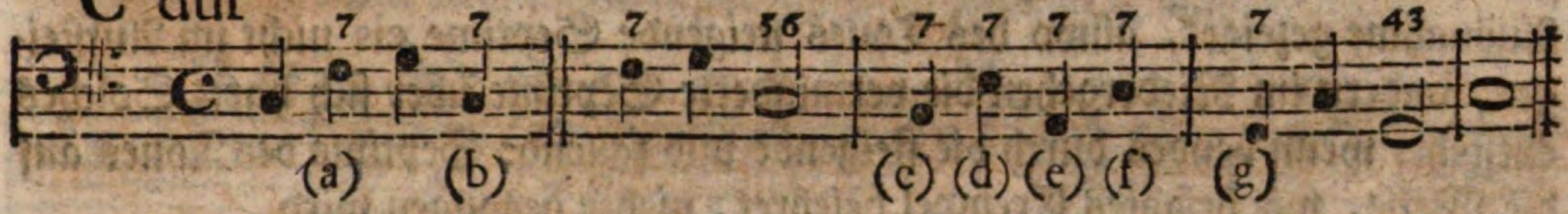
Die Septime im Durchgange bedarf keiner Auflösung, sonsten kann man zu derselben nur die blosse Tertie anschlagen.



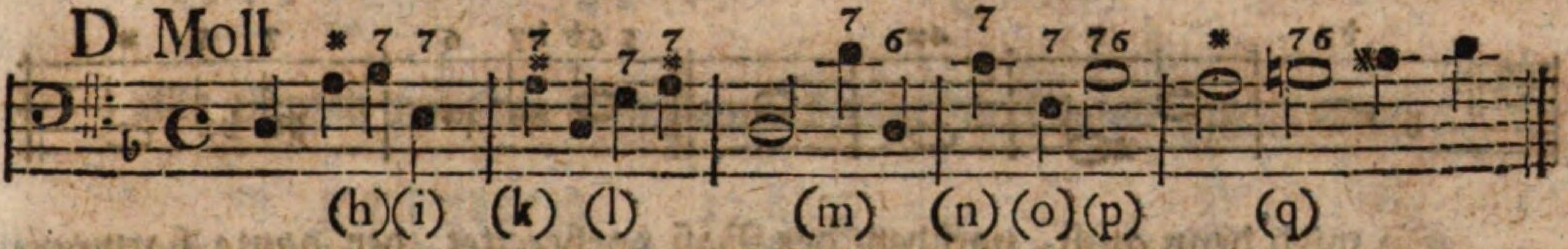
Noch

Noch ist übrig zu beweisen, daß die Septime durch die ganze Octave, wo man immer wolle, angebracht werden könne, wovon hierbey ein Exempel folget:

C dur



D Moll



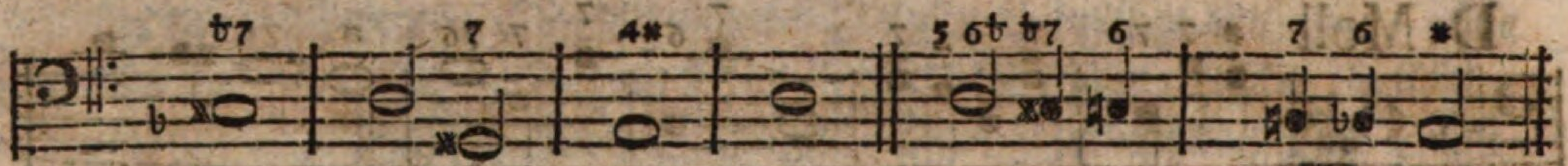
Die Septime findet man auf allen Tönen folgender massen:

In C dur.				In D moll.			
Grundnote	-	-	(b)	Grundnote	-	-	(m)
Secunde	-	-	(f)	Secunde	-	-	(i)
Tertie	-	-	(d)	Tertie	-	-	(o)
Quarte	-	-	(a)	Quarte	-	-	(l)
Quinte	-	-	(g)	Quinte	-	-	(k)
Sexte	-	-	(e)	Sexte, die steigende	-		(q)
Septime	-	-	(c)	—— die fallende	-	(h)	(p)
				Septime, die fallende	-		(n)
				—— die steigende hat die verminderte Septime, wovon nun alsobald auch gehandelt werden soll:			

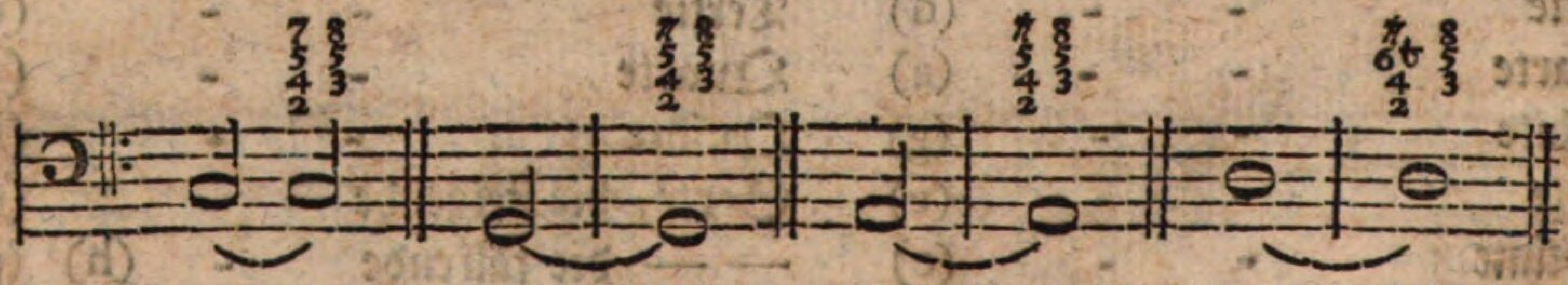
Die verminderte Septime nimmt die kleine Tertie und falsche Quinte zu sich, und wird im übrigen wie die andern Septimen aufgelöset. Sie wird

gebraucht

gebraucht in Moll-Tönen, sowohl in der aufsteigenden Septime, als auch in der Quarte des Tones, nehmlich, wenn diese Quarte um einen kleinen halben Ton höher steht, als sie sonst natürlich seyn sollte, und dadurch Chorda elegantior wird. In hier beygefügtem ersten Exempel aus dem D moll steht dieselbe über Cis und Gis. In dem andern aber ist in eben demselben Tone eine Ausnahme gezeiget, allwo des Tones steigende Septime cis nicht im Aufsteigen, sondern im Niedergehen die verminderte Septime über sich hat: Solches entsteht, wenn beydes durch die steigende und fallende Septime des Tones auf die Weise, wie besagtes Exempel belehret, nieder gegangen wird.



So wird denn auch, nachdem der Baß vorbereitet, der ganze harmonische Dreyklang $\begin{smallmatrix}7\\4\\2\end{smallmatrix}$ gebraucht, und wohl die Quinte noch dazu genommen. In Moll aber kann man auch an statt der Quinte die kleine Sexte dazu nehmen, worauf die Auflösung bey stille liegendem Basse mit $\begin{smallmatrix}8\\3\end{smallmatrix}$ geschieht. Diese Bezifferung findet man über der Grundnote, und ist insonderheit in Recitativen sehr gangbar.

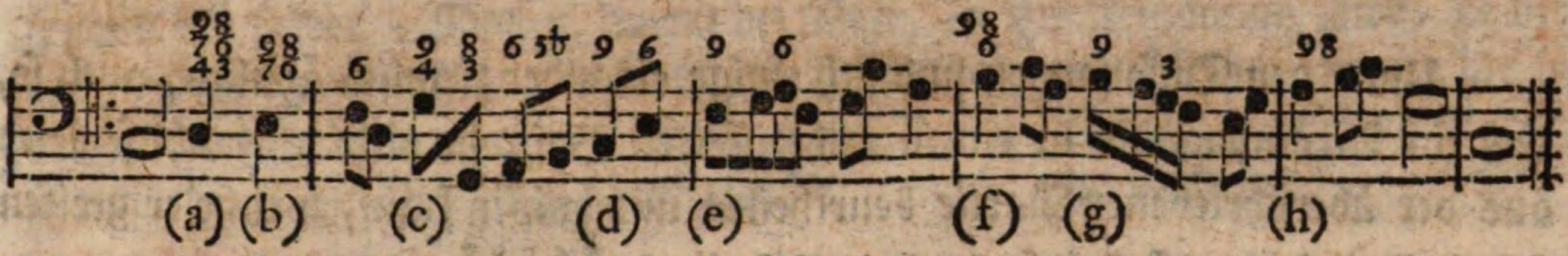


Die None ist zweyerley, groß und klein. Sie läßt sich allerwegen durch die ganze Octave anwenden, ausser über der Sexte und Septime in den Moll-Tönen. Einige Musici wollen durchaus keine None einräumen, sondern sagen, dieselbe sey ebenfalls eine Secunde; indessen ist doch die None von der Secunde in der Auflösung unterschieden, weil die Secunde den Baß einen Grad herunter stößt, welches die None nicht thut, als welche selbst um einen Grad herunter fällt. Sie muß vorbereitet werden. Man braucht sie auf

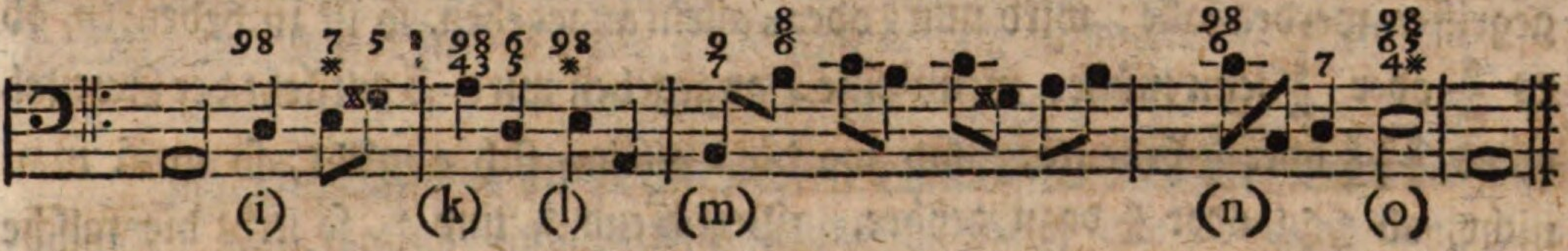
verschiedene

verschiedene Art, wie folgende Exempel lehren, in welchen zugleich zu sehen, wie die Nonen oberwähntermassen allerwegen durch die Octave anzubringen sind.

Alle Nonen durch die ganze Octave in C dur.



Alle Nonen von der Grundnote bis in die Quinte, in A moll.



Man findet diese Nonen auf ihren Tönen folgendermassen.

In C dur.

Grundnote - -	(d)
Secunde - -	(a)
Tertie - -	(b)
Quarte - -	(e)
Quinte - -	(c)
Sexte - -	(h)

Obgleich sonst die Sexte des Tons im Aufsteigen die 6 über sich haben kann, so wird doch, wenn 9 darüber steht, lieber die Quinte dazu genommen.

Septime - - (f) (g)

In A moll.

Grundnote - -	(k)
Secunde - -	(m)
Tertie - -	(n)
Quarte - -	(i)
Quinte - -	(l) (o)

Die kleine None klingt am allerangenehmsten über der Quinte des Tons in Moll, welche allhier bey (l) und (o) anzutreffen.

Sexte \ werden mit der None nicht
Septime / gebraucht.

Und

Und also gehöret die Quinte und Tertie zu 9 oder 9 8 bey (d) (e) (g) (h) (i) (l).

Die Tertie gehöret zu $\substack{9\,8\\7\,6}$ und $\substack{9\\6}$ bey (b) (f) (m) (n).

Die Quinte gehöret zu $\substack{9\,8\\4\,3}$ bey (c) (k).

Die bey (a) und (o) haben schon ihren gantzen Concentum über sich.

Unter den Dissonantzen sind sich einige einander ziemlich ähnlich, auch so, daß ein Accompagniste in einem unbezifferten Basse sie nicht allemahl sogleich aus der überschriebenen Partie beurtheilen und wissen kann, welche er greifen soll. Dergleichen sind insonderheit diese fünfe $\substack{6\\4\\2}\,\substack{6\\4\\2}\,\substack{5\\4\\2}\,\substack{8\\6\\4}\,\substack{7\\4\\2}$ und die beyden $\substack{6\\5\flat}$ $\substack{\not{6}\\5\flat}$; denn wenn $\substack{4\\2}$ angegeben wird, so entsteht die Frage, ob $\substack{6\\4\\2}$ oder $\substack{5\\4\\2}$ oder auch $\substack{7\\4\\2}$ gegriffen werden solle; wird nun $\substack{6\\4}$ oder 6 allein angegeben, so ist zu bedenken, ob es $\substack{6\\4\\2}$ oder $\substack{8\\6\\4}$ seyn müsse; wenn eine 4 angegeben wird, so entsteht der Zweifel, ob es $\substack{6\\4\\2}\,\substack{5\\4\\2}\,\substack{8\\6\\4}$ oder $\substack{7\\4\\2}$ bedeute; und wo die 2 alleine sich angiebt, so weiß man nicht, ob $\substack{6\\4}\,\substack{6\\4}\,\substack{5\\4}$ oder $\substack{7\\4}$ dazu gehöre. Betreffend $\substack{6\\5\flat}$ und $\substack{\not{6}\\5\flat}$ so steht die falsche Quinte auch bisweilen schon lange, ehe denn die dazu gehörige kleine oder grosse Sexte sich meldet. Wiewohl in einem bezifferten Basse gleichfalls diese Signaturen nicht immer vollkommen darüber stehen, sondern man findet oft eine oder zwo Ziffern, woraus man den ganzen Accord nicht immer errathen kann. Daher ist bey allen diesen kein besser Mittel, als daß einer voraus sehe, was etwann noch sich angeben möchte, und daß er daneben zugleich auch Acht habe, wo es mit der Auflösung hinaus wolle; denn weil eben diese Dissonantzen sich nicht alle auf gleiche Art auflösen, so wird er nicht fehlen können. Denn dieses geschieht insonderheit in den Recitativen öfters. Hierbey ist annoch zu merken, 1) daß es gleichviel sey, welches von beyden $\substack{6\\4\\2}$ oder $\substack{5\\4\\2}$ man sich bedienen wolle, wenn dieselben vorkommen, und in den Ober-Stimmen sich keine 6 oder 5 angiebt; 2) daß die Signatur $\substack{8\\6\\4}$ in Recitativen nicht gerne gefunden werde.

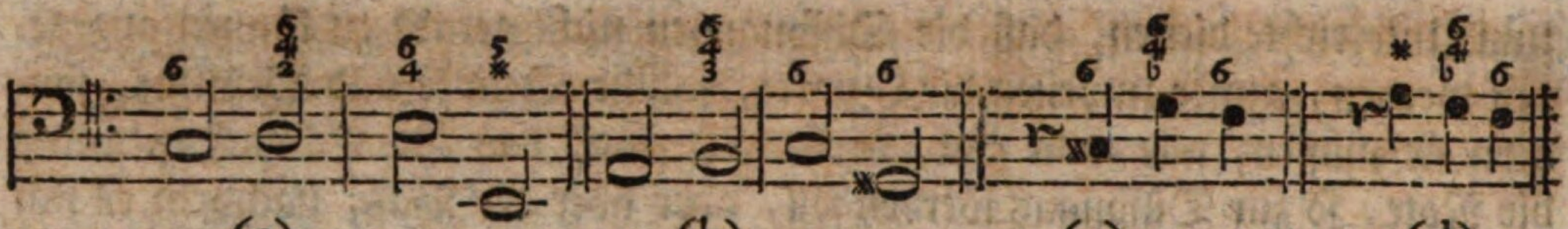
Es ist bey bisherigen Dissonantzen oft von dem Vorbereiten geredet worden. Denenienigen nun, die solches noch nicht begriffen haben möchten, soll hiermit

zum

zum Unterrichte dienen, daß die Dissonanzen nicht gerade zu können angegeben werden, ausser zuweilen die Quarte, falsche Quinte und Septime, sondern sie müssen, wie man sagt, vorbereitet seyn, das ist: Es muß entweder die Note, so zur Dissonanz werden soll, oder aber der Baß, nachdem es sich schicken will, vorher liegen, und zwar in eben der Partie, worinnen die Dissonanz sich findet. Daher, wenn die Note, so zur Dissonanz wird, in der ersten Partie vorher liegt, so kann die Dissonanz auch in keiner andern als in der ersten Partie angegeben werden; liegt aber dieselbe in der zweyten Partie, so muß die Dissonanz auch in die zweyte kommen, und so weiter.

Die vorbereiteten Dissonanzen müssen auf besaiteten Instrumenten angeschlagen werden; auf dem Pfeifwerke aber muß die vorbereitete Note aushalten, und also, wenn sie zur Dissonanz wird, nicht wieder anschlagen.

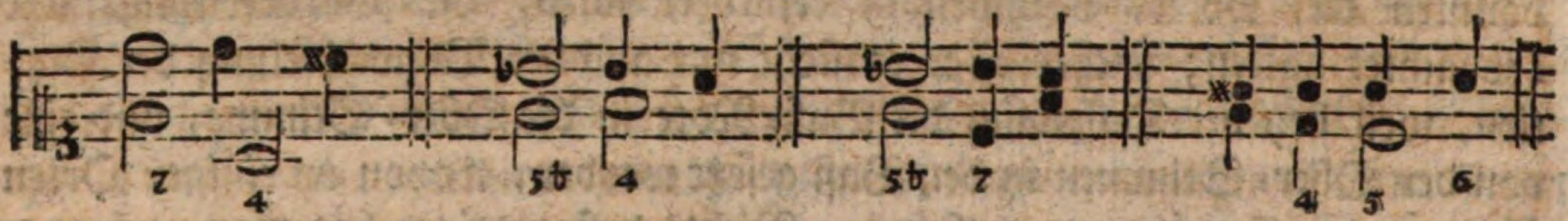
Indessen scheint es oft in den neuern Compositionen, als wenn die Componisten da, wo es nothwendig erfordert wird, die Vorbereitung nicht beobachtet hätten; solches aber entsteht nur aus der Verwechselung der Partien, weil bey der Dissonanz die Baß-Note in die Ober-Stimme, und eine von den Ober-Stimmen in den Baß gesetzt worden, wovon an einigen Orten schon vorher Erwähnung gethan. Nichts destoweniger hat man noch zum Ueberflusse ein paar Exempel hieher setzen wollen. In dem ersten bey (a) sieht man keine Vorbereitung bey der andern, und eben so wenig bey der dritten Note, da es doch allda die Dissonanzen erfordern; wenn man aber den Satz bey (b) ansieht, so ist derselbe, Note vor Note, eine Umwechselung der Partien mit besagtem ersten Exempel, und bedarf daher keiner Vorbereitung. Im andern Exempel bey (c) scheint es auch, als wenn die zweyte Note, so mit einer Dissonanz steht, nicht vorbereitet sey; allein, wenn man den Accord der ersten Note umwendet, und die Note, so in dem Satze (d) wiederum die erste ist, an des cis Stelle in den Baß setzet, so findet sichs, daß keine andere Vorbereitung vonnöthen gewesen. Und dergleichen findet man in heutigen Compositionen oft.

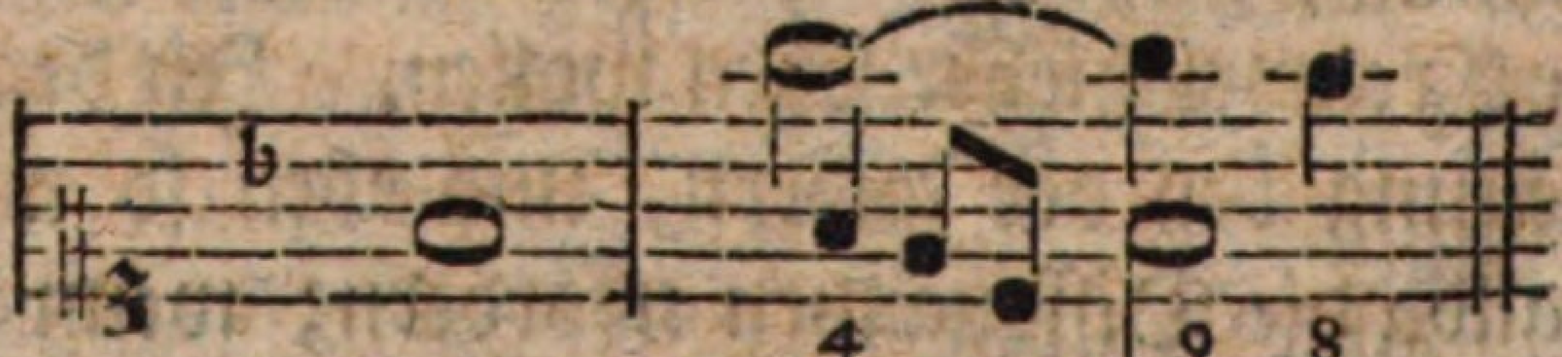


(a) (b) (c) (d)

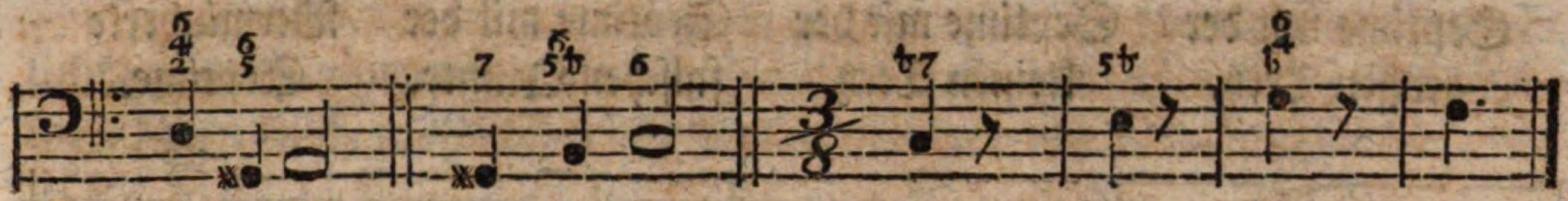
Die Auflösung einer jedweden Dissonantz geschieht in eben derselben Stimme, in welcher die Dissonantz sich findet.

Daneben ist bereits an einigen Orten bey Gelegenheit gezeiget, wie vor der Auflösung eine dissonirende Note stehen bleiben, und sich in eine andere dissonirende verwandeln könne. Zu mehrerer Erläuterung kann folgendes dienen, allwo im ersten Exempel die Septime in die Quarte, im andern die falsche Quinte in die Quarte, im dritten die falsche Quinte in die Septime, im vierten die übermässige Quarte in die übermässige Quinte, und im fünften oder letzten die Secunde in die None verwandelt wird.



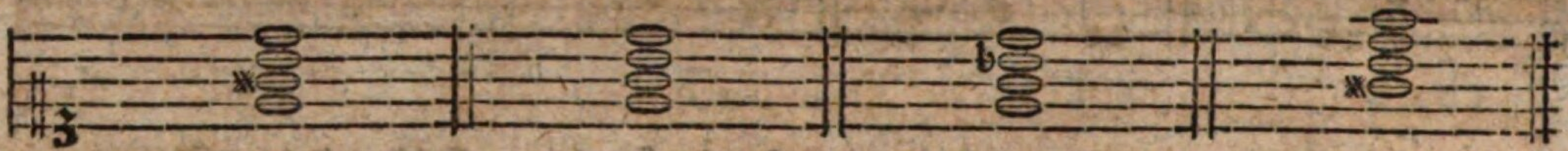


Doch es hat manchesmahl auch das Ansehen, als wenn keine Auflösung auf die gewesene Dissonantz erfolge. Dieses aber entsteht erstlich aus der Umwendung der gewesenen Dissonantz, da dieselbe die zum erstenmahle gehabte Baß-Note verwirft, und alsobald darauf eine andere aus demselben Accorde zum Basse nimmt, als:



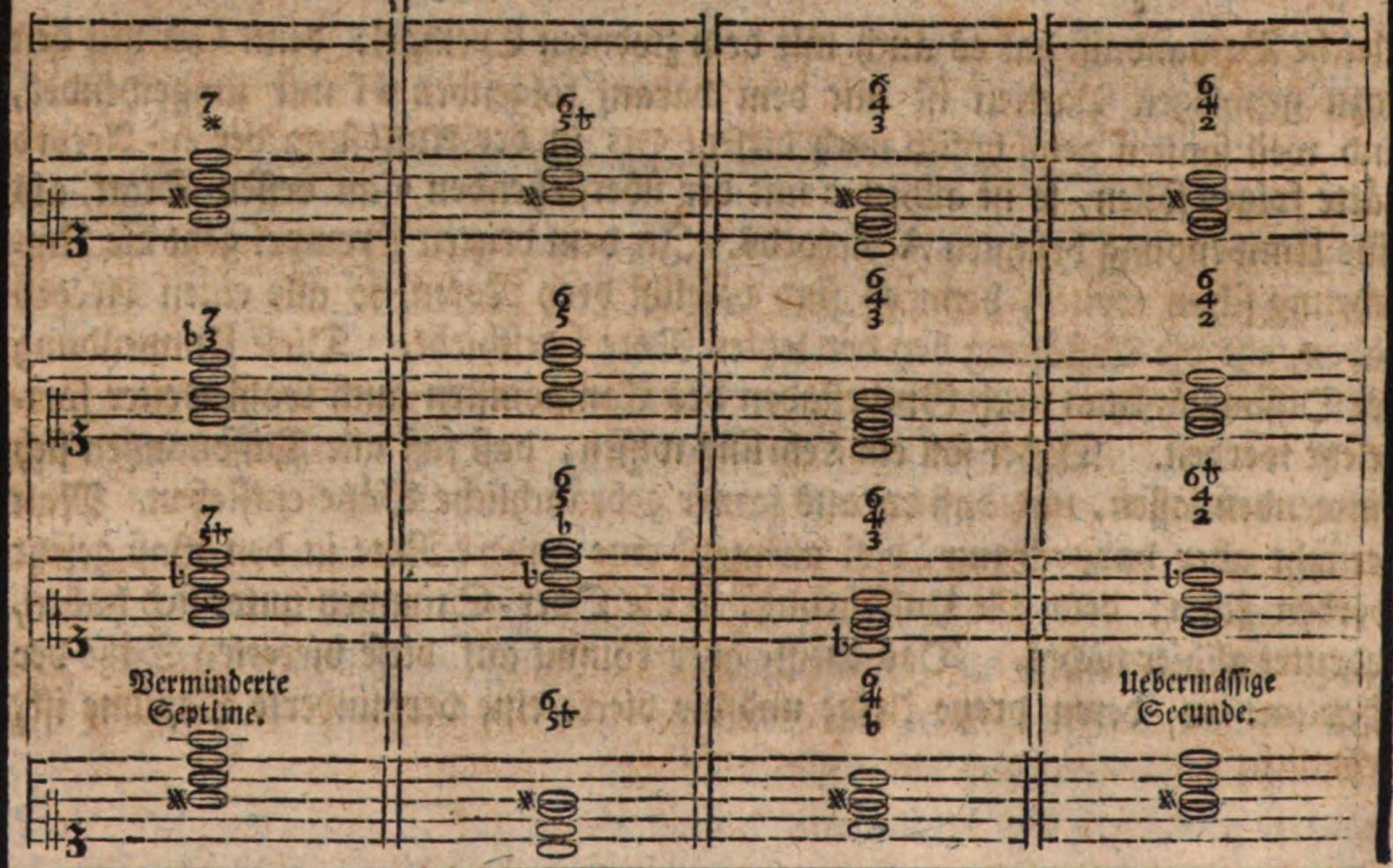
In dem ersten Exempel steht das d mit $\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}$, hernach ist mit den Stimmen, so zu dem folgenden Gis gehören, nur die vorhergehende Dissonantz umgewendet, und weil nach der ersten Note d die Auflösung $\begin{smallmatrix}a\\e\\c\end{smallmatrix}$ kommen sollte, so folget sie dem ungegeachtet in der dritten Note; denn der Accord $\begin{smallmatrix}e\\c\\A\end{smallmatrix}$ ist nur eine Umwendung des $\begin{smallmatrix}a\\e\\c\end{smallmatrix}$, daß es also mit der Auflösung ganz richtig zugeht. Eine gleiche Bewandniß hat es auch mit dem zweyten Exempel: denn Gis mit den dazu gehörigen Partien ist mit dem darauf folgenden H nur umgewendet, und weil sonsten gewöhnlich nach diesem Gis in der Auflösung der A-Accord hätte folgen sollen, so ist allhier c mit der überstehenden 6 an dessen Statt, als eine Umwendung besagten A Accords. In dem dritten Exempel geht die Umkehrung schon weiter, denn es sind daselbst drey Noten, so alle einen Accord haben, ehe die Auflösung bey der letzten Note f geschieht. Diese Umwendung der Dissonantz kann nach Gutbefinden des Componisten auch wohl weiter fortgesetzt werden. Daher soll ein Lehrling wissen, daß fast alle Dissonantzen sich umwenden lassen, und daß daraus lauter gebräuchliche Sätze entstehen. Man versteht aber dadurch nur, daß allemahl eine andere Note in den Baß gesetzt werden kann; denn die Umkehrung, so die Ober-Stimmen unter sich haben, bedeutet allhier nichts. Das meiste aber kömmt auf diese viererley Sätze der Septime an, deren dreye kleine und die vierte eine verminderte Septime ist, nehmlich:

Septime mit der grossen Tertz.	Septime mit der kleinen Tertz.	Septime mit der falschen Quinte.	Verminderte Septime.



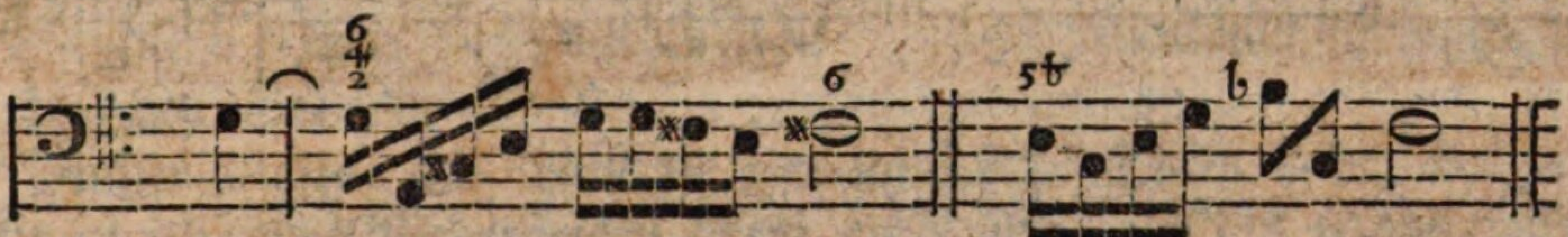
Dieselben fallen jede in dreyen Umwendungen also aus:

Die viererley Sätze der Septimen.	Die drey Umwendungen.



Hier wird der obige einzige Satz, worüber die übermässige Secunde steht, ausgenommen, der seine Auflösung anders nimmt, und mit dem Baße ins e fallen muß, wozu die grosse Tertie, Quinte und Octave gehöret.

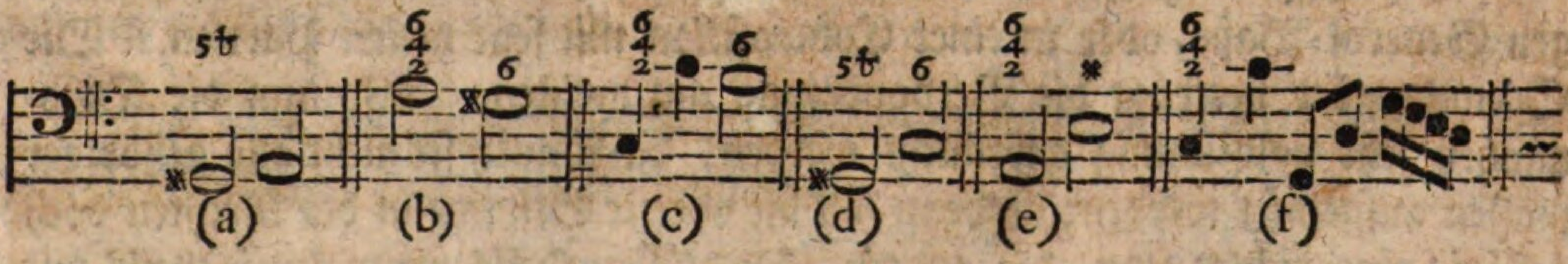
Zum andern, so ist die Auflösung einem Unkundigen auch versteckt, wenn der Baß, ehe er sich zur Auflösung bequemet, mit einigen andern dazwischen angebrachten Noten ein artiges Gespiele machet, als:



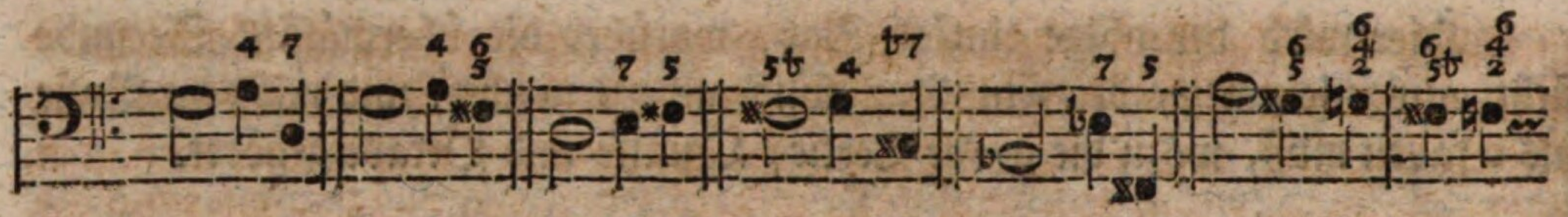
Denn im ersten Exempel löset sich $\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}$ allererst in der letzten Note bey dem fis auf, und in dem andern kömmt die Auflösung der 5♭ auch bey der letzten Note f.

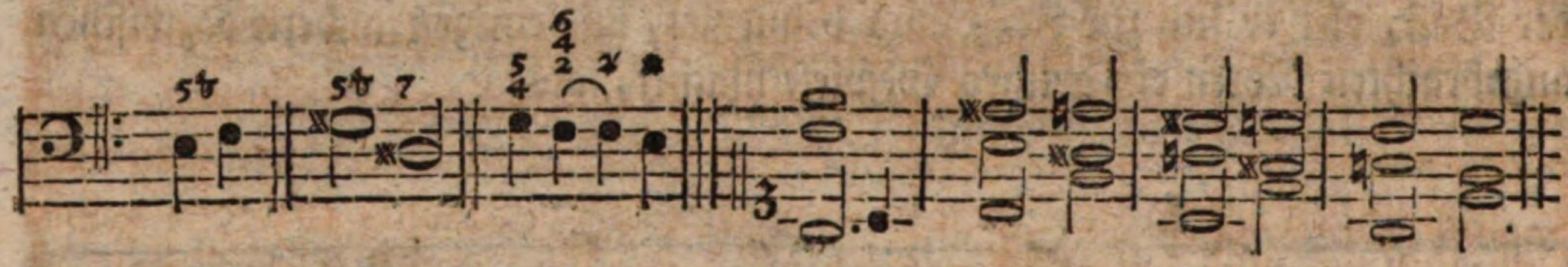
Dieses trägt sich auch in einer Ober-Stimme zu, und werden, um solches zu begreifen, keine Exempel mehr nöthig seyn.

Die Verwechselung der Stimmen geschieht auch wohl bey der Auflösung selbst, wie denn an statt der drey Sätze (a) (b) (c) in den drey folgenden (d) (e) (f) die Umwendung zu sehen.



So geht auch, nach der neuen Art, bey der Auflösung eine Dissonantz in die andere, als:





Es nehmen sich die Componisten bisweilen die Freyheit, daß eine der obern Stimmen ihre Dissonantz ohne Auflösung läßt, da hingegen eine andere der Ober-Stimmen sie auflöset. Aber solche Freyheiten sind eben ohne Noth nicht nachzuahmen.

Die Quarte, falsche Quinte, Septime und None lösen sich gewöhnlich unterwärts auf, und hingegen die übermässige Quarte und Quinte, und der harmonische Dreyklang aufwärts; die Secunde bleibt stehen und wird zur Tertie. Allein es kömmt auch, daß die Dissonantz, so sich sonst einen Grad unterwärts auflösen sollte, einen Grad hinauf tritt, und zwar darum, weil der Baß zuweilen die Auflösung wegnimmt.

Die Dissonantzen werden nicht verdoppelt, als nur in einem vollstimmigen General-Baße, oder in einer Composition mit sehr vielen Partien. Die Secunde aber verträgt die Verdoppelung am meisten. Wo nun die Dissonantzen sehr vollstimmig gebraucht werden, da können sie nicht alle gehöriger massen aufgelöset werden; alsdenn soll die oberste Stimme in der Rechten doch gehörig eingerichtet seyn, die andern aber müssen theils sprungweise theils mit der Gegenbewegung behandelt werden.

Also sind wir nun mit den Dissonantzen auch fertig. So noch sonsten bey einigen Componisten in den Bezifferungen etwas vorkommen möchte, so hier

hier nicht beygebracht worden, so können es doch nichts anders als Vorausnahmen, und Uebergänge seyn, und dergleichen alle zu beschreiben, würde ein weitläuftiges Werk verursachen. Wer aber nur in dem, was allhier enthalten, geübt ist, wird seinen Verstand schon so geschärft haben, daß er sich selbst finden, und dergleichen Sätze zu beurtheilen fähig seyn kann, indem sie alle müssen unter die obigen Dissonantzen gezogen werden können. Indessen ist nicht allein darauf gesehen, daß alles, was in diesen Capitel enthalten, sicher nachzuahmen, sondern man hat auch etwas sonderliches angemerket, was noch in allen unsern bisherigen General-Baß-Tractaten niemahls geschehen, nehmlich, daß bey einer jeden Dissonantz deutlich und umständlich gelehret worden, über welcher Chorda des Tons sie ihre natürliche Stelle habe, desgleichen welche im Ab- oder Niedersteigen allein vorkomme, welches etwas nothwendiges ist, und einem Lernenden grossen Nutzen schaffen kann. Denn dadurch wird er nicht allein geübt im Accompagnement, sondern es ist ihm auch behülflich im Präludiren und Fantasiren, und insonderheit im Componiren, wenn er so weit gekommen. Es muß einer sonst viele Jahre Zeit brauchen, ehe er aus der vielen Uebung abmerken kann, wo er die Dissonantzen alle anwenden soll, und mancher lernet es die Zeit seines Lebens nicht; allhier aber kann es ein Einfältiger in sehr kurzer Zeit begreifen.

Nun wollen wir versuchen, ob es sich thun läßt, alle die Dissonantzen in zwo Tabellen, eine für die Dur- und die andere für die Moll-Töne, dergestalt zu bringen, daß man daraus sehen könne, wie sie stehen müssen; wobey wir auch desto besser können gewahr werden, wie die Moll-Töne reicher an Dissonantzen als die Dur-Töne sind.

Die über den Signaturen stehenden Ziffern sollen die Seiten zeigen, wo jede Dissonantz in diesem Werke zu finden.

Tabelle der Sitze der Dissonanzen in den Dur-Tönen.

Sitz der Dissonanzen.	Im Steigen allein.	Im Fallen allein.	Im Steigen und Fallen.	Hier wird auf kein Steigen oder Fallen reflectirt.
Grundnote	—	70 5/2 ; 5/4/2 ; 6/4/2	—	72: 5/43 ; 65/43 · 86: 7/4/2 · 82: 7 · 86: 9
Secunde	—	—	75 6/4/3	82: 7 · 87: 9
Tertie	—	70 6/4/2	—	82: 7 · 87: 9
Quarte	78 5b wenn des Tones Quarte um einen kl. halben Ton erhöhet ist.	73 4	—	82: 7 · 87: 9
Quinte	—	—	—	72: 5/43 ; 65/43 · 84: 7/6 · 82: 7655/5443 · 82: 7 · 87: 9
Sexte	—	75 6/4/3 ; 6̸/4/3	—	82: 7 · 87: 9
Septime	77 5b	70 6/4/2	—	82: 7 · 87: 9

Tabelle der Sitze der Dissonanzen in den Moll-Tönen.

Sitz der Dissonanzen.	Im Steigen allein.	Im Fallen allein.	Im Steigen und Fallen.	Hier wird auf kein Steigen oder Fallen reflectirt.
Grundnote	——	71 5/2 | 5/4/2 | 6/4/2	——	72: 5/43 | 65/43; 86: ♮/4/2; 82: 7; 87: 9
Secunde	78 6/5♭	——	75 6/4/3	82: 7; 87: 9
Tertie	——	——	——	80: übermäßige Quinte.; 82: 7; 87: 9
Quarte.	78 86 weñ die Quarte des Tons um einen kl. halben Ton erhöht. 6/5♭ | verminderte Septime.	74 6/4/2 6/4/♭3	——	82: 7; 87: 9
Quinte	——	70 6/4/♭2	——	72: 5/4* | 65/4*; 84: 7/6; 82: 765–/544*; 82: 7; 87: 9
Sexte — die steigende.	82 7	87 6/5♭	——	——
Sexte — die fallende.	——	71: übermäß. Sec. | 81: übermäß. Sexte | 75: 6/4/3	——	82 7
Septime — die steigende.	76: verm. 4te | 5♭ | 86: verm. 7me	——	——	——
Septime — die fallende.	——	——	——	82 7

Mit den Dissonanzen, deren ein Theil im Aufsteigen allein, und hingegen andere im Fallen allein, zu gebrauchen, ist es so zu verstehen, daß nach einer dergleichen Dissonanz der Baß, nachdem es vermäge der Tabellen erfordert wird, nur um einen Grad, entweder auf oder niedersteigen müsse. Wo aber ja ein Sprung darauf geschieht, so besteht derselbe doch in nichts anders, als in einer bloßen Umkehrung der Stimmen. Es steht zwar ohnedem schon bey jeder dieser Dissonanzen am gehörigen Orte, wie es damit gehalten wird, nichts desto weniger habe ich es allhier den Einfältigen nochmals bedeuten wollen.

Hiermit schließe ich nun dieses Werk, dabey wünschend, daß ein Lernender daraus viel Nutzen ziehen, und seine Wissenschaft Gott zu Ehren und seinem Nächsten zum Dienste anwenden möge.

Register.

A.

Accorde in drey Tabellen pag. 8
Altisirende Clausen 23
Aufhaltung der Noten 13
Ausweichung, ein Capitel davon 44
— wie hierinnen die Dur- und Moll-Töne unterschieden 45
— wird erkannt an den Zeichen ✕, b und ♮ 47
— die Componisten bedienen sich hierinnen vieler Freyheit 53
— zwo Tabellen davon 54. 55
— besteht in drey Classen 62

B.

♭ doppelt vor einer Note 53
b cancellatum erhöhet 3
— rotundum erniedriget 3
— quadratum setzt die Note wieder in ihre natürliche Stelle 3
Baß soll mit der Höhe u. Tiefe abwechseln 16
Baßirende Clausen 23

C.

Cadenzen sollen öfters gebraucht werden 24
— was dabey in acht zu nehmen 22 sq.
— in Recitativen 21
Campion hat schon 1716. in seinem Tractätgen gelehret, was durch die ganze Octave zu jeder Baßnote gehöre 29
Chordae, welche mit einander einerley Accord haben 39
Chordae naturales müssen nicht mit den natürlichen Intervallen vermenget werden 7
Chromatische Claves sind zwölf in der Musik 30
Cirkel, welchen die Quinten dergestalt formiren, daß die Vermehrung des ✕ und b im System, wie auch die Verwandschaft und Ausweichung der Töne von sich selbst hervor gebracht werden 60
— Beschreibung dieses Cirkels 60 sq.

Clavier, das beste Instrument zum Generalbaße 1
Clause, die Discantisirende, Altisirende, Tenorisirende und Baßirende 23
Consonanzen, ein Capitel davon 56
— zufällige, welche es seyn 7
— — werden seltener als die natürlichen verdoppelt 67
— natürliche, welche es seyn 7
— — müssen nicht mit den Chordis naturalibus confundiret werden 7
— vollkommene, welche es seyn 56
— was davon gehandelt wird 56 bis 64
— unvollkommne, welche es seyn 56 bis 64
— — was dabey in acht zu nehmen 64 bis 67

D.

Daumen der rechten Hand soll auf dem Claviere mit greifen 15
Diapason ist eine Octave 63
Diapente ist eine Quinte 57
Diatessaron ist eine Quarte 71
Digreßion der Töne, siehe Ausweichung.
Discantisirende Clause 23
Dissonanzen, ein Capitel davon 68
— zufällige, welche es seyn 7
— natürliche, welche es seyn 7
— müssen unter die Consonanzen gemenget werden 68
— alle die in der Composition vorkommenden 68
— in Berechnung derselben stimmen nicht alle Meynungen überein 68
— einige sind einander ziemlich ähnlich 88
— sollten in der Partie, worinnen sie vorbereitet, auch angegeben werden 89
— sollen auf besaiteten Instrumenten, nicht aber auf Pfeifwerke angeschlagen werden 89
— ihre Verdoppelung 94
Dissonirende Note verwandelt sich vor der Resolution auch wohl in eine andere dissonirende 93
Ditonus ist eine große Tertie 64
Dominans kann auch 6 über sich haben 42

E.

Elegantiores Chordae, welche es seyn 43 sq.
— dienen zur Auszierung 44

F.

Finalis kann auch 6 über sich haben 42
Freudenbergin, ein etwan neunjähriges Fräulein, was sie in ihren nöthigsten Regeln des Generalbasses observiret 29

G.

Generalbaß wird definirt 1
— soll vierstimmig erlernet werden 15
— kann vielstimmig gespielet werden 15

Harmo-

H.

Harmonische Zahlen, wie sie zu verstehen 68
Harpeggio, was es sey 18
— wird zur Auszierung des Generalbasses angebracht 18
— im Recitative 19
— wird auf Pfeifinstrumenten nicht sehr gebraucht 20
Heinichen giebt zu verstehen, daß noch eine andere Art eines musikalischen Cirkels könne erfunden werden 63
Heptachordum ist eine Septime 82
Hexachordum maj. ist die große Sexte 66
— minus ist die kleine Sexte 66

J.

Intervallen, wie sie mit Ziffern angezeiget werden 2
— werden durch gewisse Zeichen erhöhet und erniedriget 3
— sind Con- und Dissonanzen 3
— wie sie alle heißen 3
— aus wie viel Tönen sie bestehen 4
— die im Generalbaße vorkommenden findet man durch Umdrehung des Zeigers 6

L.

laufende Noten, wie es damit zu halten 11

M.

Moll-Töne fallen anders als sie aufsteigen 35
— das ungleiche Fallen und Steigen macht Schwierigkeit 35
Mordenten 18
Musette 43
Motus, wie vielerley er sey 10
— contrarius ist in acht zu nehmen 9. 64

N.

None, ihr Gebrauch 86
— die große, woraus sie bestehe 5
— die kleine, woraus sie bestehe 5
— wo sie am angenehmsten klinge 87
— die übermäßige, woraus sie bestehe 5

O.

Octave, aus wie viel Tönen sie bestehe 5
— was davon gelehret wird 63
— ihre Verdoppelung 67
— die übermäßige, woraus sie bestehe 5
— — — paßirt bey geschwinden Noten 35
— die verminderte, woraus sie bestehe 5
— — wird zuweilen bey geschwinden Noten geduldet 35
Orgeln, was vor fehlerhafte Progressen gewisse Register verursachen 67
— wie das Pedal mit lauter reinen Stimmen von dem berühmten Silbermann in Dreßden erbauet 67

P.

Pausen, wenn sie kurz, doch aber innerlich lang sind, so soll vorgeschlagen werden 11

Register.

Pausen, die kurzen heben zwischen den fehlerhaften Progressen den Fehler nicht auf 67
Pedalstimmen in Dreßden 67
Pentatonum ist eine übermäßige Sexte 81

Q.

Quantität der Noten eine innerliche und äußerliche 11
— in Unterlegung des Textes soll sich ein Componiste hüten, wider die innerliche Quantität zu fehlen 11
Quarte, woraus sie bestehe 4
— wie sie zu gebrauchen 22. 71
— kann bisweilen unvorbereitet bleiben 71. 89
— alle zwölfe in einem Cirkel 73 sq.
— die fallende durch einen Sprung aus der Finali ist im Gebrauche 40
— davon ist ein Streit, ob sie eine Con- oder Dissonanz, oder ein vermischtes Intervall sey 71
— die verminderte, woraus sie bestehe 4
— — wie sie zu gebrauchen 75. 76
— die dazu gehörigen Stimmen 24
— die übermäßige, woraus sie bestehe 4
— — ihr Gebrauch 73
Quinte, woraus sie bestehe 4
— ihr Gebrauch 57
— ihre Verdoppelung 67
— wird in Cadenzen nicht gern in der obersten Stimme geduldet 22. 23
— alle zwölf in einem Cirkel 58
— syncopata soll sich resolviren 58
— falsche, woraus sie bestehe 4
— — wird von einigen für eine Consonanz gehalten 68
— — ihr Gebrauch 76
— — kann nach einer völligen folgen 79
— — wird auch unvorbereitet gebraucht 76
— übermäßige, woraus sie bestehe 4
— — wird von etlichen für eine Consonanz gehalten 69
— — ihr Gebrauch 80
— — ihr Accompagnement 24

R.

Rechte Hand soll nicht viel springen 14
— wie hoch sie greifen soll 14
Recitativ, wo es vorkömmt 19
— was bey der Poesie desselben zu beobachten 19
— was man in Ansehung der Musik davon wissen soll 19
Relationes falsae werden beschrieben 12
— sollen vermieden werden 12
— welche zuläßig 12. 64
— mit denselben wird es in der Vollstimmigkeit nicht so genau genommen 13
Resolution der Dissonanz 90
— wo dieselbe versteckt 91. 93
— welche unter- oder aufwärts geschiehet 94

S. Sätze,

Register.

S.

Sätze, außerordentliche, ein Capitel davon 41
Schemata der zwölf Dur-Töne 31
— der zwölf Moll-Töne 34
— aller Intervallen 3. 4.
Schleifer 18
Secunde, die große, woraus sie bestehe 4
— ihr Gebrauch 70
— die kleine, woraus sie bestehe 4
— — ihr Gebrauch 70
— die verminderte, woraus sie bestehe 4
— die übermäßige, woraus sie bestehe 4
— — ihr Gebrauch 71
Semidiapente ist eine falsche Quinte 76
Semiditonus ist eine kleine Tertie 65
Semitonium maius 4
— deren sind zwey in jeder Octave 31. 34
— minus 4
Septime, ihr Gebrauch 82
— bleibt wohl in der Singestimme des Recitativs ohne Auflösung 84
— wird zuweilen ohne Vorbereitung gebraucht 86
— soll in der Cadenz mit seyn 22
— im Durchgange 84
— die große, woraus sie bestehe 5
— die kleine, woraus sie bestehe 5
— die verminderte, woraus sie bestehe 5
— — ihr Gebrauch 86
— die übermäßige, woraus sie bestehe 5
— ist auf dem Claviere nicht zu finden 5
Sexte, ihre Verdoppelung 67
— steht über allen Chordis, außer über der Finali und Quinte des Tons 40
— dient zur Auszierung des Generalbasses 17
— die große, woraus sie bestehe 5
— — ihr Gebrauch 66
— die kleine, woraus sie bestehe 5
— — ihr Gebrauch 66
— die übermäßige, woraus sie bestehe 5
— — ihr Gebrauch 81
— die verminderte, woraus sie bestehe 5
Signaturen, ein Capitel davon 21
— die über einander stehen 27
— die über einer Note nach einander folgen 27
— die auf der rechten Seite alleine stehen 27
— eine Tabelle davon 28
— einige unvollkommene, wie man sie beurtheilen soll 88
Sprung nach zwo um einen Grad steigenden oder fallenden geschwinden Noten 10
Strich, welcher die durchgehenden Noten andeutet 43
Stufenweise steigende Baßnoten mit 5 6 accompagniret 42

T.

Tabelle der Accorde 8
— der Ausweichungen 54. 55.
— der Dissonanzen 96. 97
— der Signaturen 28

Tact

Tact in Recitativen 19
Tasto solo, wie es damit im Generalbaß gehalten wird 13
— darinnen leidet der Baß oft Gewalt 43
Tenorisirende Clause 23
Tertie dient zur Auszierung des Generalbasses 16
— die große, woraus sie bestehe 4
— — was dabey zu bemerken 64
— — ihre Verdoppelung 67
— die kleine, woraus sie bestehe 4
— — was dabey in acht zu nehmen 65
— — ihre Verdoppelung 67
— die verminderte, woraus sie bestehe 4
— die übermäßige, woraus sie bestehe 4
Tetratonum ist die übermäßige Quinte 80
Trias harmonica soll, wo es geschehen kan, complet gebraucht werden 67
— anarmonica, was dabey in acht zu nehmen 86
Trihemitonium ist die kleine Tertie 65
Trillo, wie es anzubringen 18
— soll nicht aus dem Ambitu gehen 41
Tritonus ist eine übermäßige Quarte 73

U.

Umwendung der Partien 92
— muß mannichmal ex praxi gefunden werden 20
Umwendung, kömmt in Recitativen häufig vor 20
— verursacht, daß es scheint, als wenn die Vorbereitung nicht beobachtet worden 89
— macht das Ansehen, als wenn zuweilen die Dissonanz nicht aufgelöset wäre 90
Unisonus, woraus er bestehe 4. 56
— was dabey in Acht zu nehmen 56

V.

Verkehrung / Verwechselung der Partien, siehe Umwendung.
Viadana, Erfinder des Generalbasses 1
Vorbereitung, was sie sey 88. 89.
— wo sie zuweilen nöthig 89
— scheint da, wo sie nöthig, oft nicht beobachtet zu seyn 89

W.

Weiß (Sylv. Leop.) dessen Geschicklichkeit auf der Laute 1

Z.

Zierlichkeit im Generalbaße 16. sq.
Zeiger aller Intervallen, siehe Intervalle.

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Kellner, David,

Treulicher Unterricht im General-Baß worinnen alle Weitläufigkeit vermieden, und dennoch ganz deutlich und umständlich vielerley neuerfundene Vortheile an die Hand gegeben werden

Hamburg 1773

4 Mus.th. 748
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10527327-1
VD18 1448661X-001